

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA

**CENTRO INTERDIPARTIMENTALE DI TEORIA E
STORIA COMPARATA DELLA LETTERATURA**

Dottorato di Ricerca in Letterature Compare

L – FIL – LET / 14

Ciclo XVII

**DAI *WERKE* AI «*CONTES FANTASTIQUES*»:
LOÈVE-VEIMARS TRADUTTORE DI
HOFFMANN**

**Coordinatore:
Prof. FEDERICO BERTONI**

**Relatori:
Prof.ssa FRANCA ZANELLI**

Prof.ssa M. LUISA WANDRUSZKA

**Dottoranda:
ILARIA BIONDI**

Esame finale 2007

*A Filippo e alla mia famiglia,
per la loro pazienza e il loro sostegno*

INDICE

INTRODUZIONE	Pag. 1
 CAPITOLO PRIMO	
Brevi cenni alla penetrazione e alla ricezione di Hoffmann in Francia (1823-1840)	Pag. 19
 CAPITOLO SECONDO	
Il sistema traduttivo francese tra la fine del XVIII secolo e i primi decenni del XIX secolo	Pag. 73
 CAPITOLO TERZO	
Il traduttore dei <i>Contes fantastiques</i> , François-Adolphe Loève-Veimars	Pag. 131
 CAPITOLO QUARTO	
L'editore dei <i>Contes fantastiques</i> , Eugène Renduel	Pag. 267
 CAPITOLO QUINTO	
L'apparato paratestuale dei <i>Contes fantastiques</i>	Pag. 357
 CAPITOLO SESTO	
Loève-Veimars <i>face à</i> Hoffmann: analisi comparativa di otto <i>Contes fantastiques</i>	Pag. 455
1. <i>Gluck</i>	Pag. 463
2. <i>Agafia</i>	Pag. 520
3. <i>La cour d'Artus</i>	Pag. 558
4. <i>Don Juan</i>	Pag. 639
5. <i>Salvator Rosa</i>	Pag. 680
6. <i>Zacharias Werner</i>	Pag. 771

7. <i>Mademoiselle de Scudéry</i>	Pag. 793
8. <i>L'église des jésuites</i>	Pag. 879

CONCLUSIONI	Pag. 977
--------------------	----------

APPENDICI

Cronologia dei racconti di Hoffmann tradotti da Loève-Veimars (1829-1836)	Pag.1079
<i>Annonces de parution</i> dei <i>Contes fantastiques</i>	Pag.1085
I cataloghi della <i>librairie</i> Renduel	Pag.1093
Le vignette di Tony Johannot	Pag.1129

Introduzione

Prima ancora che Madame de Staël pubblichi, nel 1814, il suo celeberrimo *De l'Allemagne*, la letteratura tedesca suscita già qualche interesse, benché sparso e frammentario, nella Francia agli albori della grande rivoluzione romantica. Tra la fine del XVIII secolo e gli inizi del XIX fioriscono numerose riviste letterarie con tendenze cosmopolite, come le «Magazin encyclopédique», il «Mercure étranger» o il «Journal général de la littérature étrangère»; quella che si ritaglia uno spazio nei periodici dell'epoca è però un'*Allemagne littéraire* datata: la *nouvelle école* che sta fiorendo al di là del confine rimane un fenomeno scarsamente conosciuto, esclusivo appannaggio di ristrette cerchie di specialisti delle quali fanno parte soprattutto dei letterati tedeschi emigrati in Francia. A consolidare questo stato di cose contribuiscono figure come quella di Charles Vanderbourg, intellettuale cosmopolita e fine conoscitore della cultura d'oltreoceano che, accanto ad una sconfinata ammirazione per scrittori come Jean-Paul e Goethe, ostenta una palese indifferenza nei confronti del gruppo di Iena e delle sue nuove e ardite concezioni estetiche. L'opera di Madame de Staël sembra destinata a colmare una lacuna; la sua lode esaltata del gruppo di Iena, con la cui poetica la letterata dimostra di avere grande affinità di pensiero, non basta tuttavia a imporre sul suolo francese le idee dei romantici tedeschi, che con la loro "stravaganza" suscitano l'ostile diffidenza di tanta critica autoctona. In seno allo stesso gruppo di Coppet, del resto, si levano diverse voci di protesta contro la *Frühromantik*, anche in virtù dei rapporti non idilliaci che alcuni membri del cenacolo instaurano con Wilhelm Schlegel. La Francia non è ancora pronta a confrontarsi con le intuizioni rivoluzionarie della nuova generazione letteraria tedesca; prima di compiere un passo così audace, essa ha la necessità di esplorare la produzione precedente, di acquisire una certa familiarità con un mondo che le è per buona parte ancora misconosciuto. Tra il 1815 e il 1830 gli autori

d'oltrereno che riescono ad acclimatarsi con maggiore facilità ottenendo consensi unanimi da parte della critica e del pubblico di lettori sono infatti due esponenti non della scuola romantica bensì della classicità tedesca, Goethe e Schiller.¹

E.T.A. Hoffmann, autore legato alla fase tardiva del romanticismo d'oltrereno (la cosiddetta *Spätromantik*) rappresenta la grande eccezione: nei primi mesi del 1829 il traduttore e poligrafo d'origini germaniche François-Adolphe Loève-Veimars pubblica nelle pagine della «Revue de Paris» la versione francese di alcuni suoi racconti, per poi lanciare sul mercato, sul finire del medesimo anno, i primi volumi della sua monumentale traduzione delle opere dello scrittore berlinese per i tipi di Renduel: il successo è immediato e clamoroso, tanto da destare l'interesse di altri editori parigini come Lefebvre, che fiutano il lucroso affare e cercano di ritagliarsi una fetta in questo fiorente mercato. La traduzione di Loève-Veimars si impone con tale popolarità nel panorama letterario francese da ingenerare un vero e proprio fenomeno di *hoffmannisme*, che la studiosa Elisabeth Teichmann² non esita a considerare alla stregua di una corrente letteraria cronologicamente definita, che si colloca grosso modo tra il 1826 e il 1840.

Il successo dell'impresa traduttiva condotta da Loève-Veimars, congiuntamente con il lungimirante editore Eugène Renduel, è testimoniato anche dalle numerose contraffazioni di cui la sua versione viene fatta oggetto nel vicino Belgio e dalla circolazione massiccia che conosce in un altro paese confinante, l'Italia, ove costituisce il principale tramite per la conoscenza dello scrittore tedesco.³

Il consenso straordinario incontrato dalla versione di Loève-Veimars, di gran lunga superiore a quello riservato alle traduzioni coeve che con essa

¹ Cfr. J. Lambert, *Ludwig Tieck et les lettres françaises. Aspects d'une résistance au romantisme allemand*, Paris-Louvain, Didier-Presses universitaires de Louvain, 1976, con particolare attenzione ai capitoli primo e secondo.

² E. Teichmann, *La fortune d'Hoffmann en France*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1961.

³ Cfr. S. Luttazi, *Hoffmann nell'Ottocento italiano. Dalle prime attestazioni alla Scapigliatura*, «Levia Gravia», III (2001), pp. 183-184.

rivaleggiano, è da ascriversi anzitutto a ragioni contingenti, che ne determinano l'unicità: anzitutto le sue *Œuvres complètes* vengono pubblicate per prime, quando il nome di Hoffmann è ancora pressoché sconosciuto al pubblico di lettori francesi.¹ Loève-Veimars, da buon mediatore culturale qual è, sa approfittare di un momento storico particolarmente favorevole per lanciare sul mercato francese l'opera di Hoffmann: la crisi dei valori letterari tradizionali che si comincia a registrare negli anni venti dell'Ottocento e che si estrinseca in una viva polemica contro l'*épuisement* della letteratura nazionale, sollecita critici e scrittori (con la sola eccezione degli strenui difensori di un classicismo assoluto) a reclamare e ricercare nuovi modelli e nuovi soggetti dai quali trarre vitalità e ispirazione; l'originalità di un autore come Hoffmann non può non esercitare un forte potere seduttivo su una Francia sempre più aperta agli scambi con l'esterno.² Loève-Veimars è anche un abile propagandista: grazie agli appoggi di cui gode negli ambienti letterari del tempo, l'uscita dei volumi sul mercato è preparata e accompagnata da una sensazionale campagna pubblicitaria, da un clamore che è sconosciuto alle edizioni dei concorrenti. La versione da lui pubblicata rappresenta inoltre il tentativo traduttivo più ambizioso della sua epoca, quello di più vaste proporzioni, essendo formato da ben venti volumi e annoverando al suo interno testi con cui nessun altro traduttore suo contemporaneo osa misurarsi (*Kater Murr* e *Kreisleriana*).

¹ Le prime attestazioni circa il nome di Hoffmann risalgono, a dire il vero, al 1826, ma si tratta di forme di penetrazione occulta e clandestina, senza alcun seguito. Per un approfondimento della questione, che qui ci limitiamo ad accennare, si rimanda al già citato studio di Elizabeth Teichmann e, per quanto riguarda il presente lavoro, al capitolo d'apertura, *Brevi cenni alla penetrazione e alla ricezione di Hoffmann in Francia. 1823-1840 circa*.

² Indichiamo qui di seguito alcuni studi fondamentali sull'argomento: A. Monchoux, *L'Allemagne devant les lettres françaises de 1814 à 1835*, Paris, Colin, 1965; J.-M. Carré, *Les écrivains français et le mirage allemand, 1800-1940*, Paris, Boivin, 1947; E. Eggli, *Schiller et le romantisme français*, Genève, Slatkine, 1970; C. Pichois, *L'image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris, Corti, 1963; E. Duméril, *Le Lied allemand et ses traductions poétiques en France*, Paris, Champion, 1935; AA.VV., *Die deutsche Romantik im französischen Deutschlandbild: Fragen und Fragwürdigkeiten*, Braunschweig, Limbach, 1957; M. Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999.

Il favore pressoché unanime che il pubblico e la critica francesi manifestano nei confronti dell'impresa traduttiva di Loève-Weimars è tanto più sorprendente vista la tiepida accoglienza che in quegli anni viene riservata alla narrativa romantica d'oltreoceano; viene spontaneo domandarsi se è il "vero" Hoffmann quello che i lettori dell'epoca scoprono e apprezzano nei racconti tradotti dal futuro barone. E' nostra ipotesi infatti che l'impatto esercitato dalla versione di Loève-Weimars, oltre che nelle suddette motivazioni, sia da cercarsi anche e soprattutto nell'immagine che il traduttore offre dello scrittore berlinese e della sua opera; nel presente lavoro cercheremo dunque di interrogarci sull'interpretazione che Loève-Weimars, quello che viene designato come «le père de tous les Hoffmann français du XIX siècle»,¹ propone dei testi di Hoffmann, chiedendoci se e quali "trasformazioni" subisca la poetica del romantico tedesco nel passaggio dall'originale alla versione francese. Il titolo con cui l'opera viene immessa nel mercato editoriale è già di per sé rivelatore dell'orientamento adottato da Loève-Weimars, della scelta programmatica di privilegiare una certa lettura dell'opera di Hoffmann: il traduttore effettua un vero e proprio *pillage* all'interno della messe variegata ed eterogenea dei *Werke* hoffmanniani, che comprende generi molto differenti fra di loro (si va dal *Märchen*, alla *Erzählung*, all'aneddoto, passando per la biografia romanzata di Johann Kreisler, ai "pezzi notturni", a racconti a sfondo biografico-storico come *Signor Formica* fino ai *Musikerzählungen*, ai saggi di critica musicale...), selezionando e radunando testi di varia provenienza e tipologia sotto l'etichetta onnicomprensiva di *Contes fantastiques*, i cui primi volumi vengono immessi sul mercato nel novembre del 1829. La denominazione *Contes fantastiques*, che viene inizialmente attribuita alla sola prima serie di racconti pubblicati dall'editore Renduel,² si impone ben presto con grande successo (anche su spinta dei critici e dei

¹ J.Lambert, *Introduction*, in E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, a cura di J. Lambert, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, vol. I, cit., p.9.

² Le altre due serie sono intitolate rispettivamente *Contes nocturnes* e *Contes et fantaisies*. Per maggiori ragguagli, si rimanda al capitolo quinto del presente lavoro, *L'apparato paratestuale dei "Contes fantastiques"*.

grandi scrittori dell'epoca che indulgono volentieri nell'utilizzo di questa qualificazione *épatante*)¹ e viene progressivamente preferita all'altrettanto fallace titolo *Œuvres complètes*,² con cui traduttore ed editore designano l'intero piano dell'opera. Pur consapevoli del fatto che *Œuvres complètes* sia la dicitura formalmente più corretta per riferirsi alla traduzione di Loève-Veimars nel suo complesso, anche noi abbiamo deciso di adottare nel nostro titolo quella di *Contes fantastiques*, poiché è con questa qualificazione che tale versione si è imposta nel panorama letterario dell'epoca e continua tuttora ad essere identificata.

Per cercare di ricostruire quale sia la lettura degli scritti di Hoffmann che Loève-Veimars sottopone all'attenzione del pubblico e della critica *des années 1830*, è necessario cimentarsi nell'analisi puntuale dei testi, procedendo ad una comparazione rigorosa tra il testo di partenza (l'originale) e il testo d'arrivo (la versione francese). Il presente lavoro, che si ispira alle intuizioni di uno studioso fine come Antoine Berman,³ con particolare attenzione a due opere di fondamentale peso nell'ambito della critica della traduzione quali sono *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*⁴ e *Pour une critique des traductions: John Donne*,⁵ non adotta un aprioristico atteggiamento negativo nei confronti del testo tradotto: anche qualora l'analisi metta in luce degli "errori" di una certa gravità, ci si asterrà dall'esprimere un giudizio polemico e si cercherà piuttosto di individuare le eventuali, possibili cause che hanno indotto il traduttore a operare determinate scelte.⁶

¹ Théophile Gautier conia per l'appunto l'appellativo, divenuto poi celebre, di *Hoffmann le fantastiqueur*.

² Benché la traduzione di Loève-Veimars sia da considerarsi come la più ricca della sua epoca, proponendo non solo un numero molto elevato di testi ma essendo anche l'unica che sottopone all'attenzione dei suoi lettori un'opera complessa come *Kreisleriana*, essa è lungi dal poter essere designata "versione integrale".

³ La riflessione critica di Berman costituisce l'orizzonte teorico entro il quale si colloca la nostra ricerca, le sue riflessioni hanno fornito l'indispensabile supporto all'ideazione della nostra dissertazione; quanto alla struttura del presente lavoro ci siamo invece mossi con una certa libertà, astenendoci dal seguire pedissequamente la scansione proposta dallo studioso.

⁴ A. Berman, *La traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

⁵ A. Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

⁶ «Fondamentalement, et c'est là ce qui les [ces analyses] distingue de celles de Meschonnic, elles n'ont pas premièrement en vue un objectif *négatif*, c'est-à-dire démolir des traductions jugées

Attenendoci al metodo suggerito dallo studioso francese non abbiamo proceduto immediatamente ad un'analisi critica del testo tradotto (non è infatti casuale se il capitolo consacrato al confronto tra il testo originale e la sua prima versione francese sia collocato in posizione finale, quale punto di arrivo di un lungo percorso d'indagine), bensì abbiamo condotto un lavoro preliminare e preparatorio che consta di diverse tappe. La prima di esse coincide con quello che Berman considera un atto critico fondamentale, vale a dire la lettura attenta e ripetuta del testo tradotto, disamina che permette di farsi una prima impressione della versione, individuando al suo interno delle "zone testuali" problematiche, «celles où affleure la défectivité»¹ ed eventuali "zone testuali" in cui il traduttore ha operato delle scelte particolarmente felici, «où le traducteur a écrit-étranger en français et, ainsi, produit un français neuf, [...] les zones de richesse et de grâce de texte traduit.»² Alla lettura della traduzione è seguita quella dell'originale, che si configura non come una scorsa rapida e superficiale dei racconti di Hoffmann, bensì come una vera e propria analisi testuale, il cui scopo consiste nel reperire i tratti stilistici peculiari del testo (come ad esempio un determinato uso degli aggettivi, degli avverbi o dei tempi verbali, la ricorrenza di alcune parole, la presenza di termini-chiave....) e nel selezionare alcuni esempi pertinenti e significativi, le cosiddette «zones signifiantes» dell'originale, quei passaggi che «sont les lieux où elle se condense, se représente, se signifie et se symbolise»³ e che ci permettono dunque di avere una conoscenza più approfondita del sistema stilistico (in senso lato) del testo di partenza.

La lettura della traduzione e quella dell'originale sono state accompagnate da un costante lavoro di sottolineatura cui è seguita una sistematica

"mauvaises" ou "insuffisantes". Même si certaines traductions, de Donne, de Platon, de Benjamin etc. sont vivement discutées, même si le travail de l'analyse y décèle des fautes graves, j'ai toujours voulu éviter l'attaque systématique et chercher plutôt, s'il se pouvait, le ou les "pourquoi" de ces fautes.» (A. Berman, *Pour une...*, cit., p.37)

¹ Ibid., p.66.

² Ibid.

³ Ibid., p.70.

schedatura del materiale che è stato reperito man mano, in vista di un successivo lavoro di confronto.

Giunti a questo punto, ancora lungi dal poter condurre l'analisi comparativa, abbiamo cercato di penetrare più a fondo la logica del testo tradotto cercando di ricostruire il *travail traductif* che sta alla base di esso, perciò ci siamo interrogati in primo luogo sulla figura del traduttore, François-Adolphe Loève-Veimars, riflessioni che sono confluite nella stesura del capitolo denominato *Il traduttore dei "Contes fantastiques", François-Adolphe Loève-Veimars*.¹ Non è stato particolarmente facile rinvenire informazioni su questo personaggio, che gioca un ruolo di primo piano nella scena letteraria francese per alcuni anni prima di eclissarsi e abbracciare la carriera diplomatica, contribuendo con la sua lontananza a fare cadere nell'oblio gran parte della propria produzione. In mancanza di un archivio privato che custodisca la documentazione a lui relativa, sono state condotte indagini in diverse direzioni: dapprima ci si è rivolti alla sezione *Manuscripts Occidentaux* della *Bibliothèque Nationale de France*, nel tentativo di rintracciare eventuali testi autografi di Loève-Veimars, ricerca grazie alla quale sono state rinvenute alcune missive scritte di proprio pugno dal nostro traduttore, aventi però un'utilità secondaria per il nostro lavoro, poiché sono relative alla seconda fase della sua esistenza, quella durante la quale egli riversa tutte le sue energie nell'attività politica, e non al periodo da noi preso in esame, quello che lo vede attivo in qualità di *homme de lettres*. Avendo Loève-Veimars ricoperto incarichi di console, sono stati presi in considerazione anche gli archivi del *Ministère des Affaires Etrangères* di Parigi; i tentativi operati in questa direzione non sono stati però particolarmente fruttuosi e dalle indagini non è emerso materiale utile a ricostruire il profilo biografico del nostro traduttore. Successivamente è stato effettuato uno spoglio capillare della corrispondenza degli autori coevi, suscettibili di aver intrattenuto contatti e

¹ ««Aller au traducteur», c'est là un tournant méthodologique d'autant plus essentiel que [...] l'une des tâches d'une herméneutique du traduire est la prise en vue du sujet traduisant. Ainsi la question qui est le traducteur ? doit-elle être fermement posée face à une traduction.» (Ibid., p.73)

relazioni con il traduttore, studio che si è rivelato di particolare interesse, poiché ha consentito di ampliare, approfondire e integrare le informazioni piuttosto sommarie offerte dalle enciclopedie e dai dizionari biografici consultati; questo ci ha consentito di conoscere più da vicino la personalità di questo personaggio eclettico e sagace e di inquadrare con maggiore precisione il suo ruolo e la sua posizione nella società letteraria francese dei primi decenni dell'Ottocento (per il nostro studio è stato importante soprattutto rilevare se Loève-Veimars abbia partecipato della vitalità della scuola romantica, oppure se possa essere considerato come un *tenant* delle idee e dello spirito del XVIII secolo). Dopo essere riusciti, *tant bien que mal*, a ricostruire la sua biografia, è stato necessario prendere in esame la sua dimensione di letterato. Ci siamo anzitutto interrogati sulle attività da lui esercitate, chiedendoci se, oltre alla traduzione, Loève-Veimars abbia riversato le sue energie anche in altre professioni; in particolare ci siamo domandati se Loève-Veimars sia stato anche un autore, nel tentativo di comprendere se possa esserci stata una qualche relazione tra la sua produzione di scrittore e l'approccio da lui mostrato nei confronti dei testi da tradurre. Una volta appurato che Loève-Veimars si è consacrato con zelo a molteplici forme di scrittura, abbiamo cercato di definire una cronologia della sua produzione, per verificare se la sua carriera di scrittore abbia preceduto e in qualche modo preparato quella di traduttore, se sia invece venuta a posteriori o se le due attività abbiano proceduto di pari passo, suscettibili in questo caso di essersi sovrapposte e influenzate vicendevolmente. Abbiamo altresì cercato di scoprire se Loève-Veimars abbia mostrato una certa predilezione per un determinato settore o ambito di studi, per una certa tipologia di testo, per un genere letterario in particolare, nel tentativo di individuare alcune chiavi di lettura che possano aiutarci a gettare qualche luce sulla sua strategia traduttiva (ci siamo chiesti ad esempio se la sua "specializzazione" nel settore storico-documentario possa avere influenzato la sua lettura di un autore come Hoffmann, inducendolo a privilegiare nella sua traduzione alcuni aspetti a discapito di altri).

Successivamente ci siamo concentrati sul suo “essere traduttore”, interessandoci in primo luogo a una questione cruciale come la padronanza delle lingue straniere (chiedendoci se nel suo caso fosse addirittura possibile parlare di bilinguismo, viste le origini germaniche della sua famiglia), nel tentativo di ipotizzare se Loève-Veimars possedesse le credenziali “di base” per poter esercitare l’attività di traduttore (nella Francia d’inizio Ottocento non sono rari i casi di coloro che si cimentano con la traduzione letteraria pur possedendo una conoscenza alquanto limitata o comunque insufficiente della lingua del testo di partenza). In questo senso si sono rivelate utili le dichiarazioni di personalità di spicco come il Dr. Véron, fondatore della «Revue de Paris», e di Heinrich Heine, esimio letterato che, trasferitosi nella capitale francese dalla natia Germania, si lega ben presto d’amicizia all’intraprendente traduttore. Operando una disamina sistematica delle sue traduzioni abbiamo tentato di stabilire da quale o da quali lingue abbia tradotto (quali sono dunque le aree linguistico-letterarie che hanno solleticato la sua curiosità), che genere di opere ha tradotto (se ha privilegiato la poesia o la prosa, se si è cimentato con testi di tipo narrativo oppure se si è provato anche con testi critici, con studi saggistici...), quali autori ha preso in considerazione e quali possono essere le motivazioni che lo hanno spinto in quella direzione (ragioni di tipo economico-commerciale, preferenze e inclinazioni personali, motivazioni di tipo estetico-letterario); ci siamo chiesti poi se possa essere stabilita una gerarchia all’interno delle opere tradotte, avendo cura in particolare di stabilire quali siano, per dirla con Berman, «ses traductions centrales»¹, quelle sulle quali si è formata e consolidata la sua pratica traduttiva, prima di cimentarsi con la traduzione che consacra definitivamente la sua fama, i *Contes fantastiques* di Hoffmann. E’ stato particolarmente importante rilevare se Loève-Veimars abbia condotto approfondimenti e studi di qualche sorta in merito agli autori e alle opere tradotte, compilando articoli, saggi o interventi di altro genere, con l’intento di proporre ai propri lettori

¹ A. Berman, *Pour une...*, cit., p.74.

una certa chiave di lettura del testo in questione o di fornire qualche delucidazione a carattere biografico; in questo senso si è rivelato utile esaminare l'apparato paratestuale delle sue traduzioni, alla ricerca di *notices historiques* e di commenti di tipo estetico-letterario (quali si ritrovano, di frequente, in luoghi strategici come la prefazione o l'introduzione). Nella sua disparata produzione abbiamo infine tentato di rinvenire l'eventuale presenza di dichiarazioni in merito alla pratica traduttiva adottata, sui principi che la guidano e la informano, sulle traduzioni effettuate e sulla traduzione in generale. Anche in questo caso è stata posta particolare attenzione all'apparato paratestuale di accompagnamento delle varie edizioni date alle stampe da Loève-Veimars; in concomitanza è stato altresì condotto un controllo sistematico dei periodici letterari dell'epoca con cui il traduttore ha collaborato fattivamente in veste di critico e di recensore, onde verificare se abbia consegnato ad articoli o brevi *compte-rendus* le sue riflessioni sull'attività traduttiva e sui modelli traduttivi vigenti.

Le informazioni così radunate hanno costituito l'indispensabile punto di partenza per definire la posizione traduttiva, il progetto di traduzione e l'orizzonte traduttivo che soggiacciono alla stesura dei *Contes fantastiques*. La posizione traduttiva origina per Berman dal compromesso tra il modo in cui il traduttore concepisce la propria attività, la propria «*tâche de traduction*»,¹ e i principi che, in un determinato momento storico, all'interno di una certa società, definiscono la traduzione (le cosiddette «*norme*»).² Prima di poter valutare in che modo il traduttore abbia interiorizzato il «*discours ambiant sur le traduire*»³, è dunque necessario capire in che cosa consista tale «*discours*»; è quello che abbiamo tentato di illustrare nel secondo capitolo, denominato per l'appunto *Il sistema traduttivo francese tra la fine del XVIII secolo e i primi decenni del XIX*

¹ Ibid.

² «Tout traducteur entretient un rapport spécifique avec sa propre activité, c'est-à-dire a une certaine "conception" ou "perception" du traduire, de son sens, de ses finalités, de ses formes et modes. "Conception" et "perception" qui ne sont pas purement personnelles, puisque le traducteur est effectivement marqué par tout un discours historique, social, littéraire, idéologique sur la traduction (et l'écriture littéraire).» (Ibid.)

³ Ibid., p.75.

secolo, avendo cura di mettere in luce lo straordinario sviluppo che conosce in questo particolare momento storico la riflessione traduttiva, sia grazie all'impegno di grammatici, retori e critici, che all'apporto di scrittori di grande prestigio come Madame de Staël, Chateaubriand, Vigny e Nerval. Si è inoltre rilevato come la riflessione teorica sia strettamente congiunta, nella maggior parte dei casi, alla pratica traduttiva (e ciò è oltremodo vero per le grandi figure letterarie dell'epoca), anche se spesso i risultati "concreti" ottenuti nella professione di traduttore letterario non si accordano con le dichiarazioni di principio. Si è infine posto in evidenza come questo momento di grande vitalità teorica sia contraddistinto dalla coesistenza di diverse strategie traduttive in reciproca concorrenza, il cui imporsi come norma ufficialmente riconosciuta dipende tanto dai mutamenti interni al sistema letterario, quanto dalla spinta esercitata da modelli traduttivi diversi da quello autoctono (è questo il caso, in particolare, del rinnovamento che si registra nel sistema traduttivo francese dopo il 1815, mutazione cruciale che avviene per buona parte su impulso delle teorie traduttive sviluppate in ambito tedesco).

Tornando alla questione della posizione traduttiva, non è da darsi per scontato che essa venga esplicitata dal traduttore, poiché non sussiste alcun obbligo in tal senso; qualora però il traduttore decida di enunciarla in forma scritta, è bene assumere una posizione di estrema prudenza, soprattutto nel momento in cui ad accoglierla siano luoghi testuali (o meglio paratestuali) codificati come le prefazioni. Come ci mette in guardia Berman, in queste circostanze il traduttore mostra infatti una spiccata tendenza a «laisser parler en lui la *doxa* ambiante et les *topoi* impersonnels sur la traduction.»¹ E' con grande circospezione che abbiamo dunque preso in considerazione le "dichiarazioni di poetica" che Loève-Veimars, in maniera frammentaria e asistemica, dissemina qua e là nell'apparato paratestuale delle sue traduzioni (non solo nella canonica *préface du traducteur* come nel caso dei romanzi di Zschokke ma anche, più sottilmente, tramite notazioni fugaci

¹ A. Berman, *Pour une...*, cit., p.75.

contenute nell'esiguo spazio delle note a piè di pagina all'interno dell'edizione Renduel dei racconti di Hoffmann)¹, in attesa di effettuare un riscontro con l'analisi del testo tradotto stesso.²

Abbiamo ritenuto ancor più utile e produttivo formulare delle ipotesi non tanto (e non solo) a partire dalle enunciazioni esplicite effettuate dal traduttore, visto l'intrinseco rischio di capziosità che esse comportano, quanto basandoci su quei luoghi del testo che, pur non avendo formalmente come oggetto di discussione la riflessione traduttiva, veicolano indirettamente preziose informazioni sul fare del traduttore, sulla sua "reale" posizione concettuale (la premessa al racconto *Le spectre fiancé*, per non citare che uno degli esempi da noi proposti nel capitolo consacrato all'analisi del paratesto, la dice lunga sul modo in cui Loève-Veimars "decide" di presentare Hoffmann al pubblico francese del 1830).

La posizione traduttiva, unitamente alle esigenze e ai problemi specifici sollevati dal testo che deve essere tradotto, determinano quello che Berman denomina il progetto di traduzione, che definisce il modo in cui il traduttore ha "concretamente" scelto di tradurre.³ Il progetto di traduzione non è un progetto teorico o una schema fissato a priori perciò può essere colto appieno solamente a partire dalla traduzione stessa; per poterne tracciare le linee di base ci si può avvalere anche delle dichiarazioni esplicite che fa il traduttore sul proprio lavoro, con la chiara consapevolezza però che «tout ce qu'un traducteur peut dire et écrire à propos de son projet n'a de réalité que dans la traduction».⁴

¹ I luoghi nei quali Loève-Veimars effettua delle esplicite "dichiarazioni di principio" sono, a quanto ci risulta, tre: la *Notice* dei *Mélanges littéraires, politiques et morceaux inédits* di Wieland, la *Préface* di *Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre et de l'Ecosse* e la *Préface du traducteur* dei *Contes suisses* di Zschokke, testi che vengono analizzati nel capitolo terzo, *Il traduttore dei "Contes fantastiques"*, François-Adolphe Loève-Veimars.

A questi testi vanno aggiunte le notazioni sparse e fugaci che il traduttore inserisce nelle note a piè di pagina dei racconti di Hoffmann, che sono invece oggetto di disamina nel capitolo quinto, *L'apparato paratestuale dei "Contes fantastiques"*.

² Poiché, come ci rammenta Berman, «ces positions peuvent être reconstituées à partir des traductions elles-mêmes, qui le disent implicitement [...]» (A. Berman, *Pour une...*, cit., p.75)

³ «Le projet définit la manière dont, d'une part, le traducteur va accomplir la *translation* littéraire, d'autre part, assumer la traduction même, choisir un "mode" de traduction, une "manière de traduire"» (A. Berman, *Pour une...*, cit., p.76)

⁴ A. Berman, *Pour une...*, cit., p.77.

Prima di affrontare lo studio diretto della traduzione è tuttavia consigliabile prendere in considerazione anche il *projet de translation littéraire*, quale emerge dalla disamina delle modalità di selezione e presentazione del testo: è sintomatico di un certo orientamento il fatto che Loève-Veimars abbia scelto di tradurre, all'interno della molteplice produzione hoffmanniana, alcuni racconti escludendone invece altri, e che abbia riorganizzato i testi in questione in maniera piuttosto capricciosa rispetto alle raccolte originarie di appartenenza; è interessante notare inoltre come il traduttore abbia optato per una versione monolingue e non bilingue e che abbia rinunciato a presentare il testo “nudo”, dotando la sua versione di un ricco apparato paratestuale (scelta che può essere dettata sia dal desiderio di approntare una versione particolarmente accurata e informativamente ricca, ma anche dal non volere rinunciare alla possibilità di guidare il lettore nel suo approccio con la poetica hoffmanniana).¹

Veniamo infine a considerare l'ultima tappa² del lavoro preliminare elaborato da Berman all'interno del suo metodo di critica traduttiva, l'orizzonte traduttivo, che lo studioso definisce come «l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui déterminent le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur».³ Nel caso specifico di Loève-Veimars, l'orizzonte è costituito anzitutto dagli *années 1830* con le loro principali traduzioni, con il fermento traduttorio che contraddistingue gli anni della fioritura romantica, così come abbiamo cercato di illustrare nel già citato capitolo *Il sistema traduttivo francese tra la fine del XVIII secolo e i primi decenni del XIX secolo*, ma anche dall'orizzonte editoriale, che riflette la politica della *maison* Renduel, alla quale è affidata la pubblicazione dei *Contes fantastiques*. Nel capitolo denominato *L'editore dei “Contes fantastiques”, Eugène Renduel*, abbiamo cercato di ricostruire la biografia e la personalità dell'illustre *libraire* della Francia romantica

¹ Le nostre riflessioni sul «projet de translation littéraire» confluiscono per buona parte nel capitolo quinto dedicato all'apparato paratestuale e nella sezione conclusiva del capitolo sesto.

² Ci preme sottolineare che, come indica lo stesso studioso, i vari momenti non si succedono in maniera lineare.

³ A. Berman, *Pour une...*, cit., p.79.

(avvalendoci di monografie e studi critici, della corrispondenza di autori ed editori coevi che hanno intrattenuto rapporti privati e/o professionali con Renduel e del materiale inedito reperito presso le *Archives Nationales* di Parigi, con particolare attenzione ai documenti contenuti nel dossier *brevet d'imprimeurs*), il profilo della sua casa editrice (rivolgendo la nostra attenzione, fra le altre cose, ai *registres d'inscriptions des faillites*¹ e ai *dossiers des faillites*² presenti anch'essi nei fondi delle *Archives Nationales*) e la sua produzione editoriale (integrando le informazioni reperite nelle pagine della *Bibliographie de la France* con quelle fornite dai cataloghi di Renduel conservati presso la *Bibliothèque Nationale de France*).³ Una conoscenza approfondita della *maison* Renduel e delle sue dinamiche può essere utile a comprendere in che misura e secondo quali modalità l'editore possa avere condizionato le scelte traduttive operate da Loève-Veimars (l'appartenenza dei *Contes fantastiques* all'"orizzonte" della *maison* Renduel implica necessariamente che l'opera si adegui alle esigenze dell'editore, esigenze che possono essere di tipo estetico-letterario ma anche e soprattutto di tipo economico-commerciale). L'*horizon traductif* dei *Contes fantastiques* è definito inoltre dall'orizzonte di attesa del pubblico: il traduttore, al pari dell'autore, scrive infatti per un certo tipo di lettori, di cui cerca di soddisfare le aspettative. E' quello sul quale ci siamo interrogati nel capitolo quinto (*L'apparato paratestuale dei "Contes fantastiques"*), tentando di inferire a quale tipo (o a quali tipi) di lettorato abbia inteso rivolgersi la traduzione di Loève-Veimars sulla base dell'analisi di elementi paratestuali come la copertina, le illustrazioni, il formato dei volumi, il tipo di carta, la disposizione tipografica del testo e l'eventuale presenza di note.⁴

¹ Sous-série D¹⁰ U³.

² Sous-série D¹¹ U³.

³ Côte Q¹⁰.

⁴ Essendo la traduzione di Loève-Veimars la prima traduzione francese dei racconti di Hoffmann, va da sé che l'orizzonte traduttivo dei *Contes fantastiques* non possa contemplare le cosiddette traduzioni anteriori.

Avendo deciso di concentrare la nostra attenzione sulla sola versione di Loève-Veimars, non prenderemo in esame nemmeno le traduzioni francesi coeve o di poco posteriori, ma non

Il lavoro di preparazione così condotto, che segue nelle linee generali il modello suggerito da Berman, ci ha infine condotti alla tappa concreta e decisiva, che equivale all'analisi comparativa tra l'originale e la sua traduzione. Nel nostro caso, come avremo modo di spiegare in maniera più dettagliata nella sezione introduttiva del capitolo sesto, abbiamo preso in considerazione, a titolo esemplare, un corpus di otto racconti di Hoffmann tradotti da Loève-Veimars; il punto di partenza dell'esame critico della versione francese è stato rappresentato dai dati isolati in precedenza, durante la fase di lettura del testo di partenza e di quello d'arrivo: abbiamo infatti effettuato un meticoloso confronto tra i passaggi selezionati nell'originale e i corrispondenti passaggi nella traduzione, nel tentativo di ricostruire i tratti fondamentali di quest'ultima. Una volta concluso il puntuale lavoro di analisi dei singoli racconti abbiamo tentato di procedere ad una "valutazione" del *travail traductif* di Loève-Veimars nella sua globalità, cercando di mettere in luce *quel visage* di Hoffmann viene proposto ai lettori coevi dalla versione francese, riflessioni che sono confluite nella parte conclusiva del capitolo sesto.

Nel formulare le nostre considerazioni abbiamo anzitutto cercato di tenere presenti i criteri indicati da Berman, la poeticità e l'eticità. La poeticità, concepita nel senso più vasto del termine, risiede nel fatto che il traduttore abbia condotto un vero e proprio lavoro testuale, che abbia fatto testo, «en correspondance plus ou moins étroite avec la textualité de l'original».¹ Indipendentemente dalla relazione intrattenuta con il testo originale, abbiamo dunque cercato di verificare se Loève-Veimars abbia cercato di produrre un'opera vera e propria, con una sua sistematicità, una sua fisionomia e una sua propria "dignità" di testo.

Una traduzione accondiscende invece al principio dell'eticità quando dà prova di essere rispettosa dell'originale (atteggiamento però che non può né

escludiamo tuttavia che questo possa costituire uno spunto e un suggerimento per un prossimo lavoro.

¹ A. Berman, *Pour une....*, cit., p.92.

deve coincidere con l'annullamento del traduttore)¹ e quando non incorre nel pericolo della *non-véridicité*, della *tromperie*, situazione che si verifica nel momento in cui il traduttore effettua delle manipolazioni sull'originale.² Secondo Berman tuttavia è possibile parlare di atteggiamento *non-véridique* solo nel momento in cui il traduttore non si cura di esplicitare le manomissioni effettuate sul testo originale; anche l'adattamento è ammissibile nel momento in cui viene denunciato come tale:

«Ne pas dire ce qu'on va faire -par exemple adapter plutôt que traduire- ou faire autre chose que ce qu'on a dit, voilà ce qui a valu à la corporation l'adage italien *traduttore traditore*, et ce que le critique doit dénoncer durement.»³

Avremo modo di constatare quanto la dura critica di Berman contro il traduttore-manipolatore si attagli alla metodologia messa in campo da Loève-Veimars, cercando di illustrare la fondamentale discrepanza che si registra tra le dichiarazioni di principio di cui questi si fa portavoce e la pratica traduttiva da lui messa in atto nelle pagine dei *Contes fantastiques*. Nel valutare il *modus operandi* di Loève-Veimars abbiamo ritenuto utile e doveroso interrogarci costantemente anche sulle ragioni che possono avere determinato l'adozione di una certa strategia traduttiva da parte sua, prendendo in considerazione i vari tipi di *contraintes* che sono suscettibili di averlo influenzato, dalle norme traduttive vigenti, alle aspettative dei lettori contemporanei, alla poetica francese del testo narrativo così come essa si definisce nei primi decenni dell'Ottocento. Le nostre riflessioni non intendono fornire una mera giustificazione all'operato del traduttore, bensì

¹ «Les concepts issus de la réflexion éthique peuvent s'appliquer à la traduction précisément grâce à une méditation sur la notion de *respect*. Si la traduction *respecte* l'original, elle peut et doit même dialoguer avec lui, lui faire face, et lui tenir tête. La dimension du respect ne comprend pas l'anéantissement de celui qui respecte son propre respect. Le texte traduit est d'abord une offrande faite au texte original.» (J.-Y. Masson, citato in A. Berman, *Pour une...*, p.93)

² Come dice bene Berman un tale atteggiamento implica una duplice mancanza di rispetto, sia nei confronti del testo di partenza, che nei confronti del proprio lettorato, anche nel caso in cui le manipolazioni sul testo siano state effettuate proprio per accondiscendere ai gusti di quest'ultimo.

³ A. Berman, *Pour une...*, cit., p.93.

gettare un po' di luce su alcune delle possibili ragioni che hanno favorito l'imporsi della versione di Loève-Veimars nel sistema letterario autoctono della Francia del 1830, catturando l'attenzione non solo dei lettori comuni ma anche dei più prestigiosi esponenti della *société littéraire* dell'epoca come Charles Nodier, che in nota al suo celebre articolo sul fantastico apparso nelle pagine della «Revue de Paris» si esprime in questi termini entusiastici nei confronti dei *Contes fantastiques*:

«Un de nos libraires les plus intelligens (sic.), M. Eugène Renduel, publie une traduction complète d'Hoffmann, qui doit toucher à sa fin, et qui tiendra lieu de l'original aux personnes qui n'ont pas le bonheur de le lire dans l'allemand. On sait combien cette belle langue, si riche d'ailleurs de mots, de formes elliptiques et de mouvements vagues et passionnés, est difficile à représenter fidèlement dans la nôtre. Il ne me conviendrait pas de dire ici avec quel bonheur le savant et spirituel interprète d'Hoffmann a saisi les finesses les plus imperceptibles de sa pensée, et les allures les plus capricieuses de sa composition, dont le caractère n'est pas moins fantastique que le choix de ses sujets. Les lecteurs de la *Revue* auront pu en juger par quelques fragmens (sic.) très-remarquables signés de M. Loève-Veimars. »¹

¹ Ch. Nodier, *Du fantastique en littérature*, «Revue de Paris», 1830, VII, t.20, p.224.

Capitolo primo

Brevi cenni alla penetrazione e alla ricezione di Hoffmann in Francia (1823-1840 circa)

La voga di Hoffmann in Francia nel decennio compreso tra il 1830 e il 1840 è un curioso e sorprendente capitolo della storia letteraria; nulla avrebbe fatto presumere che questo scrittore tardo romantico avrebbe potuto destare un così grande entusiasmo di critica e di pubblico nel giro di appena pochi mesi. La scoperta dell'autore prussiano è legata a circostanze puramente casuali, quali la presenza sul suolo parigino del misterioso e ambiguo Dr. Koreff, amico intimo di Hoffmann e sapiente divulgatore della sua opera nei salotti letterari parigini, e l'incontro di quest'ultimo con un altro assiduo frequentatore della società di artisti e *hommes de lettres*, il brillante e colto François-Adolphe Loève-Veimars. Quest'ultimo in particolare è l'abile e intelligente artefice della fortuna di Hoffmann in piena epoca romantica, dapprima attraverso la pubblicazione di alcune traduzioni nelle pagine di riviste all'avanguardia, e successivamente grazie alla messa a punto di un'imponente edizione delle opere hoffmanniane; la sua iniziativa conosce un successo di vaste proporzioni e scatena un irrefrenabile entusiasmo: per alcuni anni si susseguono a ritmo pressoché inarrestabile critiche, recensioni, analisi, commenti e soprattutto imitazioni e traduzioni; i più insigni scrittori dell'epoca (si pensi, per non citare che qualche nome esemplare, a Nodier, Gautier, Nerval e Sainte-Beuve) guardano all'autore dei *Contes fantastiques* come a un modello di riferimento e a un maestro spirituale. La versione di Loève-Veimars è quella che più di ogni altra ha influenzato la ricezione di Hoffmann in Francia, e questo per due ragioni essenziali: essa rappresenta la prima impresa traduttiva su vasta scala dei testi dell'autore prussiano, perciò quella che fa penetrare in maniera

sistematica e capillare l'opera hoffmanniana nel sistema letterario francese; ad essa va inoltre ascritto il merito di avere trasformato Hoffmann in una figura leggendaria, dandogli così la possibilità di entrare a far parte della schiera dei grandi scrittori "classici". Se è innegabile che Loève-Veimars non avrà vita facile e che dovrà fare i conti con traduttori agguerriti, primo fra tutti Théodore Toussenel, che gli faranno una concorrenza spietata, è pur tuttavia vero che la traduzione da lui messa a punto, salvo qualche sporadica eccezione, è quella che più di ogni altra si guadagna il plauso e il consenso della critica coeva e del pubblico dei lettori; al di là della qualità intrinseca la sua versione continuerà infatti ad essere considerata "la traduzione" per eccellenza dei racconti di Hoffmann e godrà di un certo numero di ristampe, costellate negli anni.

Nel presente capitolo si cercherà di ricostruire in modo schematico le tappe cruciali della ricezione di Hoffmann in Francia,¹ ponendo particolare attenzione all'impresa traduttiva di Loève-Veimars, oggetto del presente studio. Questo succinto percorso panoramico si concentra sul periodo di massimo *engouement* della voga hoffmanniana, compreso grosso modo, come si diceva poc'anzi, tra gli anni trenta e quaranta dell'Ottocento; si va dalle primissime quanto disperse tracce della presenza dell'opera di Hoffmann nel mondo letterario francese dei primi anni venti e, passando attraverso la fase di acme che ha inizio tra il 1828 e il 1829, si giunge al

¹ Nel presente capitolo non si intende proporre un'illustrazione completa ed esaustiva della ricezione di Hoffmann nella Francia del XIX secolo, tema che è già stato oggetto di importanti studi, in particolare quello di Elisabeth Teichmann (*La fortune d'Hoffmann en France*, Paris-Genève, Minard-Droz, 1961), testo molto preciso e completo che costituisce un riferimento indispensabile per chi si occupi dell'argomento e che si rivela prezioso supporto soprattutto da un punto di vista bibliografico. Qui ci si limita a fornire un succinto *aperçu* della questione, al solo scopo di mettere in rilievo la valenza della traduzione di Loève-Veimars nel contesto della penetrazione dell'opera hoffmanniana in Francia. Per un eventuale approfondimento della questione si rimanda ai seguenti testi, oltre che al succitato studio della Teichmann: P.-G. Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1962; J. Lambert, *Ludwig Tieck dans les lettres françaises. Aspects d'une résistance au romantisme allemand*, Paris-Louvain, Didier-Érudition Universitaires de Louvain, 1976; M. Breuillac, *Hoffmann en France*, «Revue d'histoire littéraire de la France», XIII (1906), pp.427-457 e XIV (1907), pp.74-105; G. B. von der Lippe, *La Vie de l'artiste fantastique: The Metamorphosis of the Hoffmann-Poe Figure in France*, «Revue canadienne de littérature comparée», VI, 1 (hiver 1979), pp.46-63; C. Pichois, *L'Image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris, Corti, 1963; U. Klein, *Die produktive Rezeption E.T.A. Hoffmanns in Frankreich*, Frankfurt a.M., Lang, 2000; J. Lambert, *Introduction*, in E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, Paris, Garnier-Flammarion, voll. I-III (pubblicati rispettivamente nel 1979, 1980, 1982).

momento di declino negli anni quaranta, le cui prime avvisaglie si registrano però già tra il 1835 e il 1836.

1823-1824

Quando Hoffmann muore nel 1822 il suo nome è ancora ignorato dagli ambienti letterari parigini. Un suo racconto, intitolato *Das Fräulein von Scuderi*, penetra clandestinamente in Francia sotto mentite spoglie l'anno successivo, quando un certo Henri de Latouche, che gode all'epoca di una certa fama, pubblica per i tipi dell'editore parigino Ambroise Tardieu il romanzo anonimo *Olivier Brusson*, che altro non è che un adattamento del testo hoffmanniano. Si dice che questo bizzarro personaggio avesse letto il racconto di *Mademoiselle de Scudéry* nelle pagine del *Frauentaschenbuch* e si fosse limitato a riprodurlo, modificando il titolo ed omettendo il nome dell'autore¹. Pare che la pubblicazione avesse goduto di un certo successo, tant'è che un conoscente di Latouche, certo Antony Béreaud, avesse deciso di ricavarne una *pièce de boulevard*. Il dramma, intitolato *Cardillac, ou le quartier de l'Arsenal*, venne messo in scena nel 1824 all'Ambigu-Comique, suscitando l'entusiasmo delle folle parigine². Il plagio di Latouche, pratica peraltro molto comune all'epoca, viene smascherato solo a distanza di cinque anni. E' Loève-Veimars che per primo avanza dei dubbi circa la paternità dell'*Olivier Brusson*; mentre è alle prese con la traduzione dei racconti di Hoffmann, Loève-Veimars si rende infatti conto che il testo attribuito a Latouche è in realtà una trascrizione quasi letterale della *Das Fräulein von Scuderi* hoffmanniana. Loève-Veimars ribadisce queste accuse nell'introduzione alla traduzione di *Mademoiselle de Scudéry*, in cui si legge quanto segue:

«Le conte d'Hoffmann que nous publions aujourd'hui fut composé et mis au jour en 1819, il y a vingt-quatre ans. Cette publication est fort antérieure,

¹ Oltre al titolo diverge anche il finale dell'opera, che è decisamente tragico nella versione di Latouche (la protagonista, che qui si chiama Marguerite, muore).

² Cfr. J. Lambert, *Introduction*, in E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1980, vol. 2, p. 12.

comme on le voit, à celle du roman intitulé : *Olivier Brusson* [...]. Puis vint, en imitation du roman, le fameux mélodrame : *Cardillac*, qui attira tout Paris à l'un des théâtres du boulevard. —*Olivier Brusson* est un emprunt fait à Hoffmann. Le roman français, petit chef-d'œuvre de goût et de grâce, fut beaucoup loué et beaucoup lu. L'arrangeur anonyme, écrivain brillant, riche d'esprit et de talent, doté de tant d'autres succès, se réjouira sans nul doute, de voir restituer au pauvre acteur allemand le fonds qui lui appartient, et qui avait tant gagné en passant dans des mains étrangères.»¹

Latouche, in occasione del processo che subirà per rispondere all'accusa di plagio, si giustifica dichiarando senza troppo scomporsi di avere ritenuto superflua la menzione dell'autore originale nel frontespizio del testo semplicemente perché al momento della pubblicazione dell'*Olivier Brusson*, nel 1823, Hoffmann era in Francia un perfetto sconosciuto:

«Mais, direz-vous, pourquoi manque-t-il au frontispice d'*Olivier Brusson* le nom de l'auteur original ? Parce que nous l'ignorons tous, monsieur. Hoffmann était, en 1823, parfaitement inconnu en France.»²

L'affermazione di Latouche può suonare un po' ridicola quale giustificazione del suo operato, ma rappresenta un'informazione utile e preziosa ai fini dello studio della ricezione dell'opera hoffmanniana in Francia, confermando che questa era ancora misconosciuta all'alba del romanticismo.

1826

E' solo nel 1826 che il nome di Hoffmann fa la sua entrata ufficiale nella scena letteraria francese, benché si tratti di un accenno fugace che passa tutto sommato inosservato:³ la *Bibliothèque allemande* pubblica una

¹ Cfr. E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1980, vol.2, cit. p. 47.

² Cfr. Champfleury, *De l'introduction des Contes d'Hoffmann en France*, «Athenaeum français», 19 novembre 1853, cit. p.1112.

³ Cfr. E. Teichmann, op. cit., p. 17.

recensione del testo del Dr. Kunisch *Manuel de la langue et de la littérature allemandes depuis Lessing*, e l'anonimo redattore del testo ha cura di riprodurre la breve notizia biobibliografica su Hoffmann, che qui riproponiamo integralmente:

«HOFFMANN, écrivain humoristique, et romantique distingué, né à Koenigsberg en 1778, où il passa les dernières années de sa vie, est mort en 1823. La plupart de ses ouvrages ont rapport aux beaux-arts, et surtout à la musique, dans laquelle il excellait lui-même. Les principaux sont : *Pièces de fantaisie dans le genre de Calot* (sic.) ; *Les Elixirs du diable* (1816) ; *Les Frères de Sérapion*, recueil de contes en 4 volumes, 1819, etc.»¹

Da questa sommaria *notice*, messo a parte l'errore di datazione circa l'anno di morte di Hoffmann, emergono alcuni dati significativi, quali l'appartenenza dello scrittore prussiano al movimento romantico, e il suo proverbiale eclettismo artistico, che lo vede primeggiare tanto nell'ambito figurativo che in quello musicale; l'anonimo autore cita inoltre quelle che lui ritiene essere le opere più significative di Hoffmann, vale a dire le raccolte di racconti *Fantasiestücke in Callots Manier* e *Die Serapionsbrüder* e il romanzo *Die Elixiere des Teufels*. La *Bibliothèque allemande*, rivista specialistica con sede a Strasburgo, impegnata nella promozione e divulgazione della letteratura tedesca, con un occhio attento alla produzione più recente (ambizione, questa, sconosciuta alla maggior parte delle riviste letterarie francesi dell'epoca), gioca tuttavia un ruolo marginale nella promozione di Hoffmann in Francia rispetto ad altre riviste coeve, in primis la «Revue de Paris».

1827

Nel 1827 la «Revue germanique», rivista che succede alla «Bibliothèque allemande», propone la recensione del testo di W.P. Massmann *Les*

¹ Cfr. X., *Bulletin bibliographique- Littérature*, «Bibliothèque allemande», I (1826), cit. p. 128.

dernières années de la littérature allemande, nel tentativo di informare i propri lettori circa i più recenti movimenti letterari della vicina Germania. L'autore del testo, che si firma con la sola iniziale W.¹, redige una serie di notizie biobibliografiche in calce al proprio *compte rendu*, e tra queste ne figura una consacrata a Hoffmann:

«Ernest-Théodore-Amédée Hoffmann, né en 1776 à Koenigsberg, et mort en 1822, à Berlin, fut compositeur et poète. Ses ouvrages, qui sont tous dans le genre HUMORISTIQUE, portent des titres bizarres, tels que *Les Elixirs du diable* (1815), *Les Fantaisies à la manière de Calot* (sic.), *Le Chat Murr* (Kater Murr, 1820), *La princesse Brambilla* (1821), *Maître Puce* (Meister Floh, 1821) ; il fit un opéra, *Undine*, qui eut du succès. Un de ses meilleurs ouvrages sont les *Frères de Sérapion*, ainsi nommés parce qu'il composa ce recueil pour une société de gens de lettres, qui se réunit pour la première fois le soir de Saint-Sérapion. Selon le jugement général, Hoffmann pouvait se placer au rang des meilleurs romanciers allemands, s'il avait su mettre un frein à la fougue de son imagination.

Sa vie par Hitzig a paru sous le titre : *Aus Hoffmanns Leben und Nachlass, mit einem Anhang zur Beurtheilung* (sic.) *Hoffmanns als Dichter und Musiker von Willibald Alexis, A.B. Max und C.M. von Weber.*»

Questa *notice*, benché riproponga alcune inesattezze della precedente² (dal semplice errore grafico - Calot anziché Callot nel titolo della prima raccolta di racconti hoffmanniani-³ ad imprecisioni ben più gravi, che rivelano una superficiale e incompleta conoscenza dell'opera di Hoffmann),⁴ si mostra tutto sommato più completa ed esaustiva: l'elenco dei titoli delle opere di Hoffmann è più ricco del precedente (vi figurano infatti testi non citati

¹ La Teichmann (cfr. op. cit. p. 18) lo identifica con un certo Willm.

² Non viene invece riproposto l'errore di datazione della precedente: Willm indica infatti correttamente, come anno della morte di Hoffmann, il 1822 e non il 1823.

³ Anche se la traduzione del titolo differisce nelle due *notices*: *Pièces de fantaisie dans le genre de Calot* nel testo della «Bibliothèque allemande», e *Les Fantaisies à la manière de Calot* nel testo della «Revue germanique».

⁴ Sulla scia del precedente redattore anche Willm ascrive la produzione hoffmanniana al genere umoristico.

nell'anonimo testo della «Bibliothèque allemande», quali *Le chat Murr*, *La Princesse Brambilla*, *Maître puce* e l'opera *Undine*) e in ben due casi viene proposto tra parentesi anche il titolo originale tedesco. Willm ha inoltre cura di spiegare quale sia l'origine del titolo della raccolta *Les Frères de Sérapion*, e facendosi per primo portavoce di una convinzione che avrà lunga vita nella critica francese ottocentesca, egli asserisce che l'eccessiva immaginazione hoffmanniana rappresenta un lato deprecabile dell'autore tedesco. Willm attira infine l'attenzione del pubblico di lettori sulla biografia tedesca di Hoffmann, compilata dall'amico Hitzig, e ne fornisce il titolo in originale¹.

Il nome di Hoffmann figura inoltre, sempre nell'anno 1827, nel titolo² di una raccolta di novelle di autori di lingua tedesca pubblicata l'anno precedente a Edinburgo di cui viene data notizia nella rubrica *Bulletin bibliographique* della «Revue encyclopédique». La redattrice del *compte rendu*, tale Fanny Seymour, nel rendere nota la pubblicazione di questa traduzione inglese lamenta l'assenza di un'impresa analoga in Francia e auspica che tale lacuna possa essere colmata quanto prima. A suo dire i testi che formano questa raccolta hanno un "colore" tutto tedesco, che traspare al di là della traduzione in lingua inglese: l'immaginazione sfrenata degli scrittori germanici genera racconti contrari al buon senso e al buon gusto, come testimoniano le avventure stravaganti, gli eventi improbabili e i personaggi contro natura di cui questi pullulano. In maniera piuttosto sorprendente il racconto *Mademoiselle de Scudéry* (di cui non viene esplicitamente indicato l'autore, che figura nel solo titolo dell'articolo in questione) non viene ascritto a questa "categoria" e viene anzi elogiato per la sua precisione storica:

¹ La biografia di Hitzig, che offre un'immagine parziale e distorta dello scrittore, è alla base dell'immagine leggendaria che si diffonde negli ambienti letterari francesi di quegli anni (si vedano ad esempio i testi pseudobiografici dello stesso Loève-Weimars, di cui ci occuperemo successivamente, in cui la preoccupazione di fornire un ritratto accattivante e curioso di Hoffmann prevale nettamente sulla necessità di produrre un testo veritiero e attendibile da un punto di vista storico).

² *German stories, etc. -Nouvelles allemandes, recueillies dans les ouvrages de Mme Pichler, de Hoffmann, de La Motte Fouqué, de Kruse, etc.* ; par R.-P. Gillies. Edinbourg, 1826, 4 vol. in-8°.

«Si personne n'a fait encore, en France, ce que M. Gillies vient d'exécuter pour l'Angleterre, son recueil de Nouvelles allemandes engagera sans doute quelques hommes de lettres à transporter aussi dans la langue d'Hamilton et de Marmontel ces aimables et légères productions, qui n'ont peut-être d'autre mérite littéraire que la facilité de la composition. La traduction anglaise est toujours aisée, souvent élégante ; et cependant on sent que ce n'est point là un livre anglais. Aucun écrivain anglais n'oserait entreprendre de remplir trois volumes de ces aventures extravagantes, de ces événemens (sic.) improbables et de ces caractères contraires à la nature, qui, sous la plume des romanciers allemands, séduisent le lecteur et l'entraînent sans lui permettre de remarquer les fautes. Le bon sens est outragé à chaque instant, le bon goût est presque totalement oublié ; mais l'imagination, abandonnée sans frein à sa course vagabonde, se montre plein de vigueur et de verve ; et, lors même qu'elle s'écarte du droit chemin, elle ne fait jamais de faux pas. On trouve pourtant dans ce recueil une nouvelle d'un genre différent. Mademoiselle de Scudéri, dont les romans furent jadis célèbres, en est l'héroïne ; la scène est à Paris, et tous les détails sont présentés sous ces formes simples et exemptes d'exagération qui semblent être les garans de la vérité historique. Ce récit est arrangé avec un art infini, et pourrait fournir le sujet d'un drame fort intéressant.»¹

Il suggerimento con cui si chiude il brano lascia intendere che l'autrice di queste righe di commento abbia ignorato l'esistenza del dramma *Cardillac* del 1824 cui si accennava poc'anzi².

1828

Bisogna attendere il 1828 per assistere ad una circolazione più sistematica delle opere e del nome di Hoffmann, grazie alla comparsa delle prime traduzioni dei suoi racconti e ad articoli e commenti a cura di critici celebri e prestigiosi. La prima a lanciarsi nell'audace impresa traduttiva è la

¹ Fanny Seymour, *Bulletin bibliographique*, «Revue encyclopédique», XXXVI (décembre 1827), p.683.

² Cfr. E. Teichmann, op. cit. pp.18-19.

«Bibliothèque universelle des sciences, belles-lettres et arts», che pubblica ben due racconti di Hoffmann; pare però che entrambi le traduzioni siano passate pressoché inosservate negli ambienti letterari parigini del tempo¹. Il primo racconto proposto è *Mademoiselle de Scudéry*, che compare nel numero di gennaio-febbraio.² Di particolare interesse è la nota a cura del traduttore, un certo R.³, che tesse le lodi dell'ancor misconosciuto scrittore tedesco e fornisce qualche indicazione bibliografica in merito alla sua produzione. Come emerge dalla lettura di queste poche righe il redattore del testo ripropone la medesima immagine riduttiva ed erronea dello scrittore prussiano, definendolo come i suoi predecessori un rappresentante del genere umoristico:

«Hoffmann est un des écrivains les plus distingués de l'Allemagne, mais il est peu connu hors de sa patrie. Ses ouvrages ont un cachet d'originalité très-remarquable ; ses Fantasiestücke in Callot's (sic.) Manier (Esquisses fantastiques dans le genre de Callot), ses Elixirs du diable, son Meister Floh, l'ont placé au premier rang parmi les écrivains humoristes de la littérature allemande. La petite composition de cet auteur que nous traduisons ici ne saurait donner une idée du genre de son talent, mais on y trouvera une narration facile, et l'art de réveiller et de soutenir l'intérêt. Peut-être reviendrons-nous un jour sur les ouvrages les plus importants que nous avons nommés, pour chercher à faire connaître le vrai génie de Hoffmann.»⁴

La seconda traduzione viene pubblicata nel numero di marzo-aprile dello stesso anno⁵ e porta il titolo *Ecarts d'un homme à imagination*. Il traduttore,

¹ Cfr. E. Teichmann, op. cit. pp.18-19.

² E.T.A. Hoffmann, *Mademoiselle de Scudéry, histoire du temps de Louis XIV*, «Bibliothèque universelle des sciences, belles-lettres et arts. Littérature», XXXVII (janvier-février 1828), pp.94-116 e 192-220.

³ Elisabeth Teichmann (cfr. op. cit., pp. 18-19) ascrive l'iniziale R., benché con qualche riserva, ad un certo François Roget, che avrebbe fatto parte della cerchia dei collaboratori della rivista.

⁴ R. [Roget ?], [note du traducteur], in Hoffmann, *Das Fräulein von Scuderi, Mademoiselle de Scudéri, histoire du temps de Louis XIV*, «Bibliothèque universelle des sciences, belles-lettres et arts. Littérature», 1828, XXXVII, p. 94.

⁵ E.T.A. Hoffmann, *Les Ecarts d'un homme à imagination*, «Bibliothèque universelle des sciences, belles-lettres et arts. Littérature», XXXVII (mars-avril 1828), pp.330-346 e 423-446.

che anche in questo caso si firma con la sola iniziale R.,¹ si premura di aggiungere in apertura di testo una nota esplicativa nella quale previene il lettore francese, tradizionalmente restio a fruire testi che contravvengono alla logica e alla razionalità, che il racconto in questione potrebbe apparire eccessivamente bizzarro ed originale. R., ben consapevole della portata innovatrice di un autore come Hoffmann, sembra non disdegnare l'idea che il genere fantastico, di cui lo scrittore tedesco è uno dei principali esponenti nel suo paese, possa finalmente trovare terreno fertile anche in Francia:

«Le morceau dont nous donnons ici la traduction pourra paraître bizarre à bien des lecteurs. Ce genre fantastique, moitié plaisant, moitié sérieux, ce jeu de l'imagination qui semble n'avoir d'autre but que l'activité même de cette faculté, ce vague qui laisse le lecteur en doute s'il se trouve dans le monde réel ou dans les régions du merveilleux, tout cela est peu goûté en France où l'on veut du positif, et où le lecteur se sent peu disposé à servir, en quelque sorte, de jouet à l'auteur. Aussi ne donnons-nous ce fragment que comme un échantillon curieux d'un genre qui a été cultivé en Allemagne par des talents du premier ordre. Hoffman (sic.), en particulier, excelle à tenir l'imagination du lecteur en suspens entre la vie réelle et le monde des fictions fantastiques. Sous ce rapport, le morceau qui va suivre peut donner quelque'idée de sa manière.»²

¹ Ricordiamo brevemente che la «Bibliothèque universelle» succede nel 1815 alla «Revue britannique», rivista fondata nel 1795 a Ginevra con il dichiarato intento di diffondere una più vasta conoscenza dell'Inghilterra e della sua cultura. Con l'assunzione del nuovo nome la rivista di Ginevra intensifica la sua vocazione internazionale e ai testi di provenienza anglosassone accosta sempre più spesso opere di varia provenienza, con una certa preferenza per quelle in lingua tedesca. Risulta alquanto spinoso risalire al traduttore di turno, dato che è pratica usuale della rivista non indicarne il nome. E' verosimile pensare che i traduttori venissero assoldati tra i più stretti collaboratori della rivista (come nel caso di Roget, il presunto traduttore di *Mademoiselle de Scudéry*) e forse persino nella cerchia familiare. E' comunque costume della rivista proporre delle traduzioni un po' suoi generis, in cui il testo tradotto alterna con commenti o riassunti, tanto che spesso è difficile distinguere l'uno dall'altro. Cfr. Yves Bridel e Roger Francillon (a cura di), *La Bibliothèque universelle (1815-1924). Miroir de la sensibilité romande au XIX siècle*, Lausanne, Payot, 1998, p.221 sgg.

² R. [Roget ?], [note du traducteur], ibid., pp.330-331.

Nel maggio dello stesso anno anche «Le Gymnase», rivista anch'essa attenta alla letteratura straniera, propone a sua volta un racconto tradotto di Hoffmann, *L'Archet du baron de B...*(*Der Baron von B.*).¹ Il nome del traduttore non viene indicato né in calce al testo, né nell'indice finale.

Nell'agosto del 1828 viene inoltre pubblicato nelle pagine del *Globe* il celeberrimo articolo di Jean-Jacques Ampère,² che apre la strada alla ricezione hoffmanniana in Francia. Lo studio di Ampère insiste soprattutto sull'originalità dell'autore d'oltrere, e definisce per primo il carattere particolare del suo fantastico, definendolo con l'espressione ossimorica *merveilleux naturel*, che avrà in seguito grande fortuna:

«Ce qui dans H. a, selon moi, sur notre âme, une véritable prise, ce qui aussi appartient en propre à cet écrivain, c'est l'emploi d'un genre de merveilleux que j'appellerais le merveilleux naturel. Je n'entends point parler ici de ces tours d'escamotage, de cette plate jonglerie qu'on trouve dans certains romans, où tout s'explique à la fin par les procédés de la fantasmagorie et les effets de la machine électrique ; mais il est un ordre de faits placés sur les limites de l'extraordinaire et de l'impossible, de ces faits comme presque tout le monde en a quelques uns à raconter, et qui font dire, dans des moments d'épanchements : il m'est arrivé quelque chose de bien étrange. N'y a-t-il pas les songes, les pressentiments que l'événement a vérifiés, les sympathies, les fascinations, certaines rencontres singulières, certaines impressions indéfinissables ? Hoffmann excelle à faire entrer ces choses dans ses étonnants récits ; il tire un parti prodigieux de la folie, de tout ce qui lui ressemble, des idées fixes, des manies, des dispositions bizarres de tout genre que développe l'exaltation de l'âme ou certain dérangement de l'organisation. La liaison même du récit, son allure simple et naturelle, a quelque chose d'effrayant qui rappelle le délire tranquille et sérieux des fous. Du sein de ces événements, qui

¹ E.T.A. Hoffmann, *L'Archet du baron de B...*, «Gymnase», I (8mai 1828), pp. 36-51.

² J.-J. A. (Jean-Jacques Ampère), *Aus Hoffmanns Leben und Nachlass, herausgegeben von Hitzig, Berlin, 1822*, «Globe», VI (2 août 1828), p. 588.

ressemblent à ceux de tous les jours, sortent, on ne sait comment, le bizarre et le terrible. Ils vous enveloppent peu à peu : le récit marche, toujours clair et bien enchaîné ; mais on sent au fond quelque chose de mystérieux et de menaçant.»

Gli anni che precedono l'uscita della traduzione di Loève-Veimars per i tipi di Eugène Renduel vedono dunque una timida quanto tortuosa penetrazione del nome di Hoffmann nel mondo letterario; si tratta di singole iniziative dovute all'impegno e all'interesse di traduttori e critici le quali, per quanto lodevoli, non riescono ad imporre la figura dello scrittore tedesco sulla scena parigina. Benché Loève-Veimars non possa dunque fregiarsi del titolo di "scopritore" del romantico prussiano, visti i diversi tentativi di penetrazione dell'opera di Hoffmann che costellano gli anni venti dell'ottocento, è però verosimile ipotizzare che senza la sua vasta e audace impresa traduttiva in collaborazione con la *maison* Renduel, il nome di Hoffmann in Francia sarebbe caduto nell'oblio ancor prima di essersi imposto al pubblico.

1829

L'anno della rivelazione è il 1829, che vede numerose riviste impegnate nella diffusione dell'opera di Hoffmann presso il pubblico di lettori. La principale fautrice di questo progetto di divulgazione è la «Revue de Paris» sulle cui pagine si susseguono, da maggio a dicembre, le traduzioni dei racconti di Hoffmann. La «Revue de Paris», fondata dal Dr. Véron nell'aprile di quello stesso anno, apre volentieri le proprie pagine ad autori stranieri, e mostra una certa predilezione per la prosa di lingua tedesca che indulge ad un genere all'epoca ancora mal definito, il fantastico. Essa ospiterà infatti, oltre agli scritti di Hoffmann, quelli di Heinrich von Kleist, Heinrich Heine, Ludwig Tieck e Jean-Paul Richter¹. E' soprattutto grazie agli sforzi congiunti di due redattori della rivista, Loève-Veimars e Saint-

¹ Cfr. J. Lambert, *Ludwig Tieck et les lettres françaises*, Leuven, Leuven University Press, 1976, p.120 sgg.

Marc de Girardin, entrambi traduttori dello scrittore tedesco, che la rivista accorda uno spazio ragguardevole a Hoffmann. Come abbiamo già avuto modo di accennare Loève-Weimars impara a conoscere l'opera di Hoffmann prestando ascolto ai racconti e agli aneddoti del Dr. Koreff, un medico tedesco stabilito a Parigi nel 1823, nonché amico intimo dello scrittore tedesco, uomo brillante e colto che anima i salotti della capitale francese facendosi portavoce dei più grandi spiriti tedeschi, per la maggior parte ancora misconosciuti in terra francese¹.

La presentazione di Hoffmann al pubblico di lettori della «Revue de Paris» avviene in maniera un po' controversa, attraverso la pubblicazione di un articolo di Walter Scott² in cui il "padre" del romanzo storico, anziché profondersi in elogi nei confronti della produzione hoffmanniana ne denuncia invece lo scarso valore letterario, giudicandola nientemeno che un'accozzaglia di bizzarrie assurde e incomprensibili. Questa scelta anomala e arrischiata da parte dei redattori potrebbe essere spiegata con la volontà della rivista di accaparrarsi un collaboratore prezioso come il romanziere scozzese, ma potrebbe essere vista anche come un'abile mossa strategica da un punto di vista editoriale: l'attacco a Hoffmann avrebbe potuto rappresentare, paradossalmente, la migliore forma di propaganda³. Il tempo darà ragione ai collaboratori della «Revue de Paris»: il biasimo che Walter Scott indirizza a Hoffmann susciterà infatti vive reazioni nella critica, che spesso e volentieri si schiererà dalla parte dello scrittore tedesco. Dopo aver solleticato la curiosità dei lettori con l'astioso articolo di Scott, i redattori della «Revue de Paris» si affrettano a presentare il misterioso scrittore tedesco al loro pubblico, pubblicando a ritmo serrato alcuni tra i suoi racconti più rappresentativi. Il 17 maggio 1829 viene pubblicato un estratto del racconto *Der goldne Topf*, uno dei capolavori hoffmanniani, con

¹ Cfr. M. Martin, *Un aventurier intellectuel sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, le docteur Koreff (1783-1851)*, Paris, Champion, 1925 (con particolare attenzione alla seconda parte della monografia).

² Walter Scott, *Du merveilleux dans le roman*, «Revue de Paris», I (12 avril 1829). Si tratta della versione ridotta di un articolo precedentemente apparso nel «Foreign Quarterly Review».

³ Cfr. E. Teichmann, op. cit., p. 23.

il titolo *Le pot d'or*, e la traduzione è curata da Saint-Marc de Girardin¹. In giugno è la volta di Loève-Veimars, che esordisce come traduttore di Hoffmann pubblicando *Gluck, souvenir de 1809*², racconto che apre la raccolta hoffmanniana *Fantasiestücke in Callots Manier*, e che ricopre un ruolo cruciale nella produzione hoffmanniana poiché segna il definitivo passaggio dell'autore dalla carriera musicale a quella letteraria. In luglio viene pubblicato *Souvenir du siège de Dresden*³, in cui figura il personaggio di Anselmus, già protagonista del lungo racconto *Der goldne Topf*. In agosto Loève-Veimars pubblica la traduzione di un racconto tratto dalla raccolta *Die Serapionsbrüder, Der Artushof*, con il titolo *La cour d'Artus*⁴. In settembre è la volta di *Une Représentation de "Don Juan", souvenir musical*⁵, tratto dalla raccolta *Fantasiestücke in Callots Manier*, il cui titolo originale è *Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit*. Nel mese di ottobre Loève-Veimars pubblica nelle pagine della «Revue de Paris» un testo biografico ispirato fortemente al celeberrimo (quanto inesatto) testo di Hitzig, dal titolo *Les dernières années et la mort d'Hoffmann*⁶. In questo testo sono già presenti tutti i tratti della figura leggendaria di Hoffmann, così come essa si imporrà nell'immaginario francese dell'epoca: lo scrittore che si inebria con il fumo e con l'alcool e che si smarrisce, anche grazie alla sua febbrile immaginazione, in una dimensione irrealistica da cui fatica a riaversi. Il brano si chiude con un implicito rimprovero a Walter Scott, di cui Loève-Veimars refuta ferocemente le accuse. Questo articolo viene riprodotto nelle pagine di un'altra rivista letteraria dell'epoca, «Le Voleur», nel numero del 15 novembre 1829⁷. Sempre nel mese di novembre Loève-

¹ Saint-Marc Girardin, *Contes fantastiques d'Hofmann* (sic.). Traduction d'un extrait du *Pot d'or*, «Revue de Paris», II (17 mai 1829), pp. 65-73.

² E.T.A. Hoffmann, *Gluck, souvenir de 1809*, «Revue de Paris», III (14 juin 1829), pp. 65-78. Il titolo originale è: *Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809*.

³ E.T.A. Hoffmann, *Souvenir du siège de Dresden*, «Revue de Paris», IV (12 juillet 1829), pp. 121-128.

⁴ E.T.A. Hoffmann, *La Cour d'Artus*, «Revue de Paris», X (16 août 1829), pp. 148-165.

⁵ E.T.A. Hoffmann, *Une Représentation de Don Juan, souvenir musical*, «Revue de Paris», VI (13 septembre 1829), pp. 57-69.

⁶ A. Loève-Veimars, *Les Dernières années et la mort d'Hoffmann*, «Revue de Paris», VII (25 octobre 1829), pp. 248-263.

⁷ A. Loève-Veimars, *Les Dernières années et la mort d'Hoffmann*, «Voleur», 15 novembre 1829.

Veimars pubblica due estratti del *Salvator Rosa* (Signor Formica) nelle pagine del «*Mercure de France au XIX siècle*»,¹ rivista che accoglie volentieri testi di autori tedeschi.

Il 1829 vede anche l'apparire, sul mercato editoriale parigino, di un nuovo plagio: il romanzo *L'Elixir du diable* è pubblicato in traduzione francese da Jean Cohen, ma l'originale è attribuito a Carl Spindler, benché sia verosimile pensare che l'editore Mame fosse al corrente della reale paternità del testo tedesco.²

Nel frattempo il sagace editore Eugène Renduel, approfittando del favore di cui sta godendo lo scrittore tedesco presso il pubblico francese, ha messo in cantiere un progetto di vasto respiro: la traduzione completa dell'opera di Hoffmann, ed ha deciso di affidare il delicato e oneroso incarico a Loève-Veimars, che tanto si è prodigato nelle pagine della rivista del Dr. Véron per far conoscere gli strani racconti di questo autore. Benché l'opera sia alquanto ponderosa (conta venti volumi complessivi, suddivisi in cinque *livraisons*), soprattutto se messa a confronto con altre imprese traduttive concorrenti, essa utilizza un po' impropriamente l'appellativo di *Oeuvres complètes*, dato che nasce da un'attenta selezione dell'opera di Hoffmann ed è perciò lungi dal poter essere definita un'opera omnia (non vi figurano, tra gli altri, la traduzione di *Prinzessin Brambilla*, *Der goldne Topf* e del romanzo *Die Elixiere des Teufels*, per non citare che alcuni esempi eclatanti; inoltre il traduttore ha bellamente eliminato la cornice narrativa dei *Serapionsbrüder*, pur conservando numerosi racconti che ivi figurano). Essa ha tuttavia il merito di offrire una visione globale dell'opera hoffmanniana, non solo perché tutte le raccolte di racconti sono almeno in parte rappresentate, ma anche perché, a differenza di altre traduzioni coeve, concede un certo spazio agli scritti musicali di Hoffmann (significativa è la presenza di *Kater Murr* e di *Kreisleriana*). Le prime tre *livraisons* (volumi

¹ E.T.A. Hoffmann, *Salvator Rosa*, «*Mercure de France au XIX siècle*», XXVII (7 et 14 novembre 1829).

² Cfr. M. Breuillac, *Hoffmann en France*, «*Revue d'histoire littéraire de la France*», XIII (1906), p.5

I-XII) portano il titolo *Contes fantastiques*, la quarta (volumi XIII-XVI) quello di *Contes nocturnes*, la quinta infine (volumi XVII-XX) quello di *Contes et fantaisies*. La tanto annunciata traduzione comincia ad essere pubblicata alla fine di novembre del 1829¹, quando i primi quattro volumi in formato in-12 vedono la luce. Il primo volume si apre con un intervento del traduttore,² seguito dalla prefazione di Walter Scott dal titolo *Sur Hoffmann et les compositions fantastiques*³ (l'articolo in questione non è altro che la continuazione di quello apparso sulla «Revue de Paris» nel mese di aprile). La prefazione a cura di Walter Scott avrebbe potuto nuocere all'immagine di Hoffmann, visto il discredito che getta sull'opera di quest'ultimo, ma può essere letta anche in un'altra chiave, ovvero come la prova dell'acrimonia e della gelosia che Scott avrebbe provato nei confronti di Hoffmann, lettura questa che viene sollecitata dallo stesso Loève-Veimars. Questi, nella breve prefazione che apre i *Contes fantastiques*, contravviene alle severe critiche avanzate dal romanziere scozzese e accusa quest'ultimo di avere dato una lettura distorta e riduttiva di Hoffmann. Loève-Veimars sembra infatti sottintendere che Walter Scott abbia espresso un così severo giudizio nel tentativo di occultare la profonda genialità di Hoffmann, da cui egli doveva probabilmente sentirsi minacciato. Il talento di Hoffmann, a giudizio del traduttore, merita invece il più grande rispetto e la più profonda comprensione perché è scaturito da un'esistenza travagliata e tormentata.⁴

Questi i racconti contenuti nei primi quattro volumi, di cui indicheremo tra parentesi il titolo in originale: *Le Majorat* (*Das Majorat*), *Le Sanctus* (*Der Sanctus*), *La Vie d'artiste* (*Die Fermate*), *Le Violon de Crémone* (*Rat Krespel*), *Bonheur au jeu* (*Spielerglück*), *Le choix d'une fiancée* (*Die Brautwahl*), *Le Spectre fiancé* (*Der unheimliche Gast*), *Salvator Rosa*

¹ La «Bibliographie» de la France annuncia la prima *livraison* il 5 dicembre 1829.

² Trattasi di una versione ridotta dell'articolo da lui pubblicato nella «Revue de Paris» nel mese di ottobre del 1829

³ Anon. [Walter Scott], *On the Supernatural in Fictitious Composition; and Particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann*, «Foreign Quarterly Review», I (July), pp. 60-98.

⁴ Per un approfondimento della questione si rimanda al capitolo sul paratesto.

(*Signor Formica*) e *Marino Falieri* (*Doge und Dogaresse*), per un totale di nove testi. Questa prima parte delle *Œuvres complètes* nasce dall'accorpamento di due racconti tratti dai *Nachtstücke* (*Das Majorat* e *Der Sanctus*) e di ben sette pezzi estratti della raccolta *Serapionsbrüder* (*Die Fermate*, *Rat Krespel*, *Spielerglück*, *Die Brautwahl*, *Der unheimliche Gast*, *Signor Formica* e *Doge und Dogaresse*).

La pubblicazione della prima *livraison* è accompagnata da una solida campagna di propaganda: a partire infatti dal mese di novembre nella stampa si moltiplicano gli annunci che caldeggiavano l'edizione Renduel¹. La prima parte dell'edizione Renduel è ad esempio segnalata in coda ad un articolo del *Figaro* in cui l'anonimo redattore commenta una raccolta di racconti Zschokke, *Les soirées d'Aarau*, tradotte da Loève-Weimars:

«Nous apprenons, en terminant cet article, que l'on va publier très-incessamment *Les Contes d'Hoffmann*, précédés d'une notice sur l'auteur, par Walter Scott. Ces contes, d'une originalité extrême, paraîtront dans les premiers jours du mois prochain.»²

Quello che compare nella rubrica *Album* della «Revue de Paris» del 22 novembre è particolarmente interessante, perché propone anche una succinta analisi dei racconti contenuti in questa prima parte della pubblicazione. L'autore dell'annuncio fornisce anche altre indicazioni particolarmente utili, come il nome del traduttore (precisando che si tratta di colui che ha curato le traduzioni per la «Revue de Paris»), il numero e il formato dei volumi, la presenza di illustrazioni dovute alla mano abile del celebre Tony Johannot; egli puntualizza inoltre che questa *livraison* ha anche il merito di contenere solo ed esclusivamente traduzioni inedite:

¹ Trafiletti che annunciano la vendita della prima parte dell'edizione Renduel dei racconti di Hoffmann pullulano un po' ovunque nelle riviste e nei quotidiani: nel «Corsaire» (29 novembre; 1er décembre), nella «Quotidienne» (4 décembre), nel «Follet» (6 décembre), nel «Constitutionnel» (7 décembre), nel «Globe» (9 décembre). Per una panoramica completa, si rimanda ad Elisabeth Teichmann, op. cit., pp. 29-30.

² Anon., «*Les soirées d'Aarau*», par Henri Zschokke. Traduites de l'allemand par le traducteur des romans de Zschokke, de van der Velde et de Bronikowski, «Figaro», 18 mai 1829, p.1.

«Les *Contes fantastiques* d'Hoffmann sont en vente chez Renduel, rue des Grands-Augustins, n.22, en quatre volumes, in-12. Ce recueil ne contient aucun des morceaux qui ont été insérés dans la *Revue de Paris*. Il est précédé par la notice de Walter Scott sur Hoffmann, dont il a été question dans notre article biographique sur ce conteur bizarre. Le fameux conte du Majorat, tant admiré par le romancier écossais, se trouve dans cette publication ; mais, quel qu'en soit le mérite, il n'égale pas celui de quelques autres narrations que nous avons lues avec une sorte d'extase, dans la première partie des *Contes fantastiques*. Tous les trésors de l'imagination semblent avoir été versés dans le *Spectre fiancé*, dans le *Violon de Crémone*, dans le *Bonheur au jeu*, dans *Salvator Rosa*, morceau d'une fraîcheur admirable, qui vous transporte en réalité sous le ciel d'Italie, dans les bruyans et joyeux ateliers des peintres du moyen-âge. La *Vie d'artiste*, le *Sanctus*, deux bluettes, sont éclatantes de verve et de fougue poétique. *Marino Faliero*, dont M. Saint-Marc Girardin a donné une analyse si piquante dans le *Journal des débats*; le *Bonheur au jeu*, où se trouvent les éléments du drame le plus bizarre, et une foule d'autres sujets, donneront à cette publication une vogue extraordinaire. M. Tony Johannot a reproduit une idée d'Hoffmann dans une vignette charmante qui orne ce recueil. L'artiste s'est animé aux pensées d'un poète, artiste comme lui. C'est à M. Loève-Veimars, traducteur de tous les morceaux d'Hoffmann que nous avons publiés dans la *Revue de Paris*, qu'est encore due la traduction de ces nouveaux contes.»¹

Questa prima *livraison* si guadagna una favorevole accoglienza di pubblico e di critica, come testimoniano numerose recensioni e critiche apparse all'epoca nelle pagine delle riviste e dei quotidiani. La maggior parte dei *comptes rendus* si esprimono in termini benevoli ed elogiativi nei confronti dello scrittore tedesco, e non mancano di mostrare dissenso per le critiche

¹ *Album*, «Revue de Paris», VIII (22 novembre 1829), pp. 236-237.

avanzate da Walter Scott¹. Esemplare in questo senso è l'articolo apparso nelle pagine del «Corsaire», il 20 dicembre 1829², che ricalca per molti versi la già citata introduzione di Loève-Weimars ai *Contes fantastiques*:

«Les littératures étrangères nous deviennent de jour en jour familières, et nous pouvons aussi peu nous passer de connaître l'œuvre nouvelle, qui vient de paraître à Londres ou à Vienne, que celle qui s'imprime à Paris. Les contes de Muséus (sic.) ont paru avec un médiocre succès ; ceux de Zschöke (sic.) ont été plus heureux.

Voici maintenant les Contes fantastiques d'Hoffmann qui nous paraissent devoir jouir d'une vogue et d'une popularité méritées. Hoffmann était un homme d'un rare talent, dit Walter-Scott ; il était à la fois poète, dessinateur et musicien ; mais malheureusement son tempérament hypocondriaque le poussa sans cesse aux extrêmes dans tout ce qu'il entreprit : ainsi sa musique ne fut qu'un assemblage de sons étranges ; ses dessins, que des caricatures ; ses contes, comme il le dit lui-même, que des extravagans. Nous ne savons si Hoffmann a traité lui-même ses contes d'extravagance ; mais après les avoir lus, nous sommes loin d'en porter le même jugement, et Walter-Scott aurait, sans doute, été de notre avis, s'il eût voulu se dépouiller de toutes ses préventions littéraires envers un auteur malheureux, et dont la sensibilité excessive était une des parties du génie. Il a préféré être sévère et injuste et il a traité Hoffmann comme un Français. Si Walter-Scott eût voulu entrer dans le secret du génie de cet homme singulier, il lui eût pardonné d'avoir peur du diable, et d'aimer les revenans (sic.), la poésie, la peinture et la musique.»

In generale i critici non lesinano positivi apprezzamenti anche per il traduttore, designato come un intellettuale di talento e di straordinaria abilità. Fa eccezione un articolo apparso nelle pagine della «Revue encyclopédique», il cui autore, che si firma con le sole iniziali H.C., avanza

¹ Altri articoli di particolare interesse sono i seguenti : «Figaro» (3 décembre), «Le Mercure de France au XIX siècle » (19 décembre), «Journal de Paris» (21 décembre), «Globe» (26 décembre). Per le indicazioni bibliografiche si rimanda a E. Teichmann, op. cit., pp. 30-31.

² [Anon.], "*Contes fantastiques d'Hoffmann*". Traduits de l'allemand, par M. Loève-Weimar (sic.) , «Corsaire», 20 décembre 1829, pp.2-3.

delle riserve circa il metodo traduttivo di Loève-Veimars e contravviene alla comune opinione che dipinge Walter Scott come il primo e più severo detrattore di Hoffmann; secondo H.C. il grande romanziere scozzese necessita invece di essere riabilitato e a lui va riconosciuto il merito di avere per primo fatto conoscere l'opera di Hoffmann in Francia:

«Six ans après la mort d'Hoffmann, Walter Scott écrit pour une revue anglaise [*The foreign quarterly review*, 1828] un article sur l'emploi du merveilleux dans le roman, et révèle ainsi, épisodiquement, non pas à l'Angleterre qui possédait des traductions de ses principaux ouvrages, mais à la France qui en entendait parler pour la première fois, un génie d'une trempe tout-à-fait insolite. Il n'en a pas fallu davantage pour constituer la réputation d'Hoffmann ; la *Revue de Paris*, le *Mercure*, la *Mode*, ont publié quelques-uns de ses contes, et cette illustration de fraîche date a conquis rapidement le droit de bourgeoisie chez nous.»¹

Il successo di pubblico e di critica ottenuto dalle *Œuvres complètes* suscita l'acrimonia di altri *libraires*, in modo particolare di Lefebvre, che negli anni a venire cercherà, riuscendovi solo parzialmente, a sottrarre a Renduel il primato nella divulgazione dell'opera di Hoffmann in Francia.

Il 1829 si chiude con la pubblicazione di due nuove traduzioni: il 5 dicembre la rivista *Mode* propone la versione integrale di *Doge und Dogaresse*, a cura di un anonimo traduttore,² mentre la «*Revue de Paris*» accoglie nelle sue pagine in data 6 dicembre l'ultima traduzione a firma di Loève-Veimars, *Du théâtre et de Zacharias Werner*³ (*Zacharias Werner*), un pezzo tratto dalla raccolta *Die Serapionsbrüder*.

Grazie allo straordinario lavoro di promozione della «*Revue de Paris*» condotto nello spazio di pochi mesi, da maggio a novembre 1829, e alla pubblicazione dei primi volumi delle *Oeuvres complètes* per volontà di

¹ H.C., *Contes fantastiques de E.T.A. Hoffmann*, «*Revue encyclopédique*», XLIV (décembre 1829), pp. 761-763.

² E.C. (sic.) A. Hoffmann, *Le Doge et la dogaresse*, «*Mode*», I (5 décembre 1829), pp.227-271.

³ E.T.A. Hoffmann, *Du théâtre et de Zacharias Werner*, «*Revue de Paris*», IX (6 décembre 1829), pp.5-22.

Eugène Renduel, Hoffmann esce finalmente dall'ombra e si impone con forza nel panorama letterario francese dell'epoca, come ben dimostra il moltiplicarsi di critiche, recensioni e traduzioni.

1830

Se il 1829 è l'anno delle riviste letterarie, il 1830, durante il quale la voga di Hoffmann subisce un'ulteriore spinta in avanti, è anzitutto l'anno delle pubblicazioni in volume, contrassegnato in modo particolare dall'accesa rivalità tra le due case editrici Renduel-Lefebvre.

Dopo il successo ottenuto dalla pubblicazione dei primi quattro volumi tradotti da Loève-Veimars, Lefebvre decide di lanciarsi anch'egli in quest'impresa, assoldando come traduttori T. Toussenel e R. A. Richard. Il 16 gennaio l'editore annuncia la pubblicazione della prima *livraison* delle *Œuvres complètes* di Hoffmann e anticipa che il 15 febbraio verrà immessa sul mercato anche la seconda. La promessa sarà mantenuta: un annuncio del «Journal des débats» del 27 febbraio segnala infatti che i tomi V e VI delle *Œuvres complètes* di Hoffmann sono in vendita. I due volumi contengono *Le Pot d'or* e *Les Aventures de la nuit de Saint-Sylvestre*,¹ due testi di cui esistevano all'epoca solo traduzioni frammentarie. Loève-Veimars si vede così sottratta la possibilità di proporre, per primo, alcuni tra i capolavori di Hoffmann. La bizzarra numerazione dell'edizione Lefebvre, oggetto di critiche da parte dei recensori, è un espediente di cui si serve l'editore per dare l'impressione di avere pubblicato un numero di volumi pari a quello del rivale Renduel; a chi gli muove critiche Lefebvre risponde dicendo che i primi quattro volumi, contenenti uno studio biografico e la corrispondenza di Hoffmann, sono in preparazione e verranno pubblicati a breve; in realtà questi pseudo-volumi non vedranno mai la luce.

Nel frattempo Loève-Veimars, che non ha ancora ultimato la seconda *livraison*, pubblica un estratto del racconto *Mademoiselle de Scudéry*

¹ Sono la traduzione, rispettivamente, dei seguenti racconti: *Der goldne Topf*, *Prinzessin Brambilla* e *Die Abenteuer der Silvester-Nacht*.

intitolato *Les Empoisonneurs sous le règne de Louis XIV* nelle pagine del «*Mercure de France au XIX siècle*» (27 febbraio), nel tentativo di polarizzare l'attenzione dei lettori sulla seconda parte dei *Contes fantastiques*, la cui uscita è imminente. Il secondo estratto, intitolato *René Cardillac*¹ verrà pubblicato dal «*Mercure de France au XIX siècle*» a breve distanza, in data 6 marzo (traduzione che viene poi riprodotta nelle pagine del «*Voleur*», nel numero del 10 marzo).²

Lefebvre e Toussenel però battono Renduel e Loève-Veimars sul tempo, dando alle stampe il 6 marzo i volumi VII e VIII delle *Œuvres complètes*, contenenti un testo inedito, la fiaba intitolata *La princesse Brambilla*.

Il 18 marzo, a due settimane di distanza del frammento di traduzione del «*Mercure de France au XIX siècle*», esce finalmente la seconda *livraison* dei *Contes fantastiques*,³ che consta di quattro nuovi volumi (V-VIII). Il tomo V contiene la versione integrale di *Mademoiselle de Scudéry* (*Das Fräulein von Scuderi*), due estratti della quale sono stati precedentemente pubblicati, come abbiamo poc'anzi segnalato, nelle pagine del «*Mercure de France au XIX siècle*», e *Zacharias Werner* (*Zacharias Werner*), che ha a sua volta goduto della precedente pubblicazione sulla stampa periodica (nella «*Revue de Paris*», nel 1829). Fanno parte del tomo VI *Maître Martin le tonnelier et ses apprentis* (*Meister Martin der Küfner und seine Gesellen*) e *L'Eglise des Jésuites* (*Die Jesuitenkirche in G.*); il tomo VII contiene *Maître Floh* (*Meister Floh*) e l'VIII e ultimo di questa seconda *livraison* include *L'Homme au sable* (*Der Sandmann*), *La Cour d'Artus* (*Der Artushof*), *Don Juan* (*Don Juan. Eine fabelhafte Gegebenheit, die zu einem reisenden Enthusiasten zugetragen*), *Gluck* (*Ritter Gluck, eine Erinnerung aus dem Jahren 1809*) e *Agafia* (*Erscheinungen*).⁴ Si tratta di racconti che sono già stati pubblicati nelle pagine della «*Revue de Paris*», con la sola

¹ E.T.A. Hoffmann, *René Cardillac*, «*Mercure de France au XIX siècle*», XXVIII (6 mars 1830), pp.448-451.

² E.T.A. Hoffmann, *René Cardillac*, «*Voleur*», 10 mars 1830.

³ Questa seconda *livraison* è annunciata il 20 marzo 1830 dalla «*Bibliographie de la France*».

⁴ Precedentemente pubblicato nella «*Revue de Paris*» con un titolo diverso, *Souvenir du siège de Dresde*.

eccezione de *L'Homme au sable*. Anche questa *livraison* origina dall'unione di testi provenienti da diverse raccolte: *Die Serapionsbrüder* (*Das Fräulein von Scuderi, Zacharias Werner, Meister Martin der Küfner und seine Gesellen, Erscheinungen, Meister Floh e Der Artushof*), *Nachtstücke* (*Der Sandmann e Die Jesuitenkirche in G.*) e *Fantasiestücke in Callots Manier* (*Don Juan e Ritter Gluck*).

Gli editori Renduel e Lefebvre coinvolgono anche la stampa in questa loro diatriba, facendo appello ad amici e conoscenti per difendere i propri interessi e combattendosi a colpi di annunci su periodici. Loève-Veimars gode senz'altro di una posizione privilegiata rispetto al concorrente Toussenel, poiché in qualità di collaboratore di numerose riviste vanta una vasta cerchia di amicizie, di cui si serve per reclutare nuovi lettori per l'edizione Renduel¹. Segnaliamo in particolare l'articolo apparso il 30 gennaio nelle pagine del «Figaro», che annuncia ai lettori l'imminente uscita della seconda *livraison* dell'edizione Renduel, e che anticipa anche i titoli di future traduzioni, alcune delle quali come *Le Pot d'or* e *La princesse Brambilla* in realtà verranno sottratte a Loève-Veimars dal suo rivale Toussenel:

«Pour la première fois peut-être, on a vu tous les critiques quelles que soient leurs opinions ou leurs doctrines littéraires, s'unir spontanément pour faire partager à leurs lecteurs la surprise et le plaisir que leur avaient causés les *Contes fantastiques* dont M. Loève-Veimars vient de donner la traduction. Cet écrivain de talent qui occupe déjà une place distinguée dans notre jeune littérature, nous promet, d'ici à quelques jours, les œuvres complètes d'Hoffmann. [...] Il le suivra tour-à-tour dans ses fantaisies, dans ses romans, dans ses contes nocturnes, où souvent il semble qu'on assiste, au milieu des ténèbres, à l'exécution de la musique heurtée et harmonieuse de Beethoven (sic.), ou qu'on découvre, à la faible lueur d'une lampe, une des *selve-selvagge* de Salvator Rosa. Nous connaissons ce conte du Sablier, tant

¹ Per una panoramica completa della campagna di annunci promossa dalla stampa del tempo si veda il testo di Elisabeth Teichmann, op. cit., con particolare attenzione alle seguenti pagine: 38-41.

aimé en Allemagne, et déjà populaire en d'autres pays. [...] -*Mademoiselle Scudéry*, narration pleine de charme, nouvelle publiée il y a dix ans dans le *Frauentaschenbuch* (L'Almanach des dames) et d'où l'on tira le roman d'Olivier Brusson et le fameux mélodrame de *Cardillac*. -*Maître Martin et ses apprentis*, tableau curieux de l'Allemagne au moyen âge, pour lequel, cette fois seulement, le fougueux Hoffmann, a emprunté des couleurs au vieil Albrecht Dürer dont il semble avoir dérobé la manière calme et détachée. -*L'église des jésuites*, où Hoffmann s'est offert comme peintre, après s'être présenté comme musicien dans la Vie d'artiste ; il y montre une âme plus désordonnée, embarrassée et malheureuse d'un talent supérieur, obéissant à la médiocrité pour se dispenser des soins matériels de la vie, et se condamnant à des travaux plus obscurs pour échapper aux louanges et aux triomphes prostitués journellement par l'intrigue. -*La vie de trois amis - Elis Froebom*, histoire des mines du Gothland. -*La Casse-Noisette-Les Dons - La Princesse Brambilla - Le Pot d'or - Jean Wacht - L'esprit méthodique - Le Datura Fastuosa - Les Brigands - Les Aberrations et les tribulations d'un directeur de spectacle*, récit piquant des chagrins qu'éprouva Hoffmann en dirigeant un théâtre. -*Le Roi des puces*, bulle aérienne, qu'on dirait soufflée à travers la plume avec laquelle Shakespeare traça le portrait de la fée Mab. -*Le petit Zacharie*, joyeuse satire de l'éducation des cours. -*Les méditations du chat Murr, entremêlées accidentellement de la biographie du maître de chapelle Jean Kreisler*, livre dont le titre est moins fou encore que l'esprit, où deux narrations diverses se croisent et se contrarient tout en se tenant serrées comme un double lierre, sorte de bicéphale littéraire dont la création a épuisé la gigantesque pensée d'Hoffmann, et sur lequel il a rendu son dernier soupir : tels sont les titres de quelques uns des ouvrages d'Hoffmann, que le peu d'étendue de notre journal nous a permis d'analyser ; mais M. Loève-Veimars nous promettant de ne rien omettre dans sa traduction, nous aurons occasion de revenir plus d'une fois sur les *Œuvres d'Hoffmann*. Elles sont publiées par Eugène Renduel.»

All'indomani della pubblicazione di questi nuovi volumi si moltiplicano anche gli articoli e i *compte-rendus*, la maggior parte dei quali si esprimono

con parole di plauso nei confronti della traduzione di Loève-Weimars¹; pensiamo a quello del 2 aprile del «Corsaire» oppure a quello del «Figaro», pubblicato in data 8 aprile, che si schiera a favore dell'edizione Renduel, giudicandola di gran lunga superiore a quella patrocinata da Lefebvre, e che annuncia la presenza, nella *livraison* successiva, di un pezzo biografico a cura di Loève-Weimars (il redattore dell'articolo commette in realtà un errore, poiché il volume contenente la *Vie d'Hoffmann* farà invece parte della quinta e ultima *livraison*):

«La seconde livraison de ces contes est à la hauteur de la première. [...] D'ailleurs, attendez ; vienne la prochaine livraison, et vous aurez une vie d'Hofmann (sic.). Je ne dis pas un pâle et froid article biographique, mais un drame passionné, un drame vivant de détails, d'individualité ; en un mot, une silhouette exacte d'une carrière agitée, heureuse, amère, déçue, d'une existence d'artiste, en un mot. C'est M. Loève-Weimars (sic.) qui s'est chargé de cette tâche ; ce jeune écrivain a beaucoup vu Hofmann (sic.) dans ses dernières années, et mieux que personne, il pourra nous révéler cette vie si bizarre et si pleine. Cet attrait seul suffirait pour assurer la supériorité de la publication de M. Renduel sur les autres traductions de ce conteur allemand, alors même que sa correction et sa sûreté ne la placeraient pas au-dessus de toute comparaison. [...] Somme toute, l'intérêt va toujours croissant, et la seconde livraison fait encore plus vivement désirer la troisième qui offrira un intérêt bien piquant, comme nous l'avons dit.»²

Un po' a sorpresa la «Revue de Paris», che l'anno precedente si era tanto adoperata per lanciare Hoffmann sul mercato, si limita ora a consacrare un breve trafiletto a questa seconda *livraison*:

«M. Saint-Marc Girardin, et après lui M. Loève Weimar (sic.), ont les premiers traduit dans la *Revue de Paris* quelques contes fantastiques d'Hoffmann. Les œuvres complètes de ce poète si passionné, de cet écrivain

¹ Cfr. E. Teichmann, op. cit., pp.42-45.

² [Anon.], *Contes fantastiques d'Hoffmann*, «Figaro», 8 avril 1830.

si original, traduites par M. Loève-Weimar (sic.), sont, comme on sait, publiées par livraisons par le libraire Renduel. Une seconde livraison composée de quatre volumes, vient de paraître. Elle est accompagnée de la vignette que nous donnons ici, due au talent si fin, si poétique de Tony Johannot.»¹

Alcuni estratti di questa seconda *livraison* vengono pubblicati da riviste dell'epoca: il «Globe» pubblica *Zacharias Werner*,² il «Mercure des salons» sceglie *Le Siège de Dresde*³ e lo stesso fa il «Mémorial de la Scarpe» in data 15 giugno (ove il racconto compare però con il titolo *Agafia*).⁴

Nel frattempo la *maison* Renduel è pronta per dare alle stampe la terza *livraison*: il 15 maggio escono sul mercato librario quattro nuovi volumi (IX-XII), contenenti il lungo romanzo facente parte dei *Serapionsbrüder* intitolato *Les Contemplations du chat Murr* (*Lebensansichten des Katers Murr*), pubblicazione annunciata come di consueto da diversi periodici: dal «Figaro» e dal «Corsaire» il 12 maggio, dalla «Bibliographie de la France» e dal «Globe» il 15 maggio, infine dal «Follet» e dalla «Revue de Paris» il 16 maggio:

«Les Contemplations du *Chat Murr*, entremêlées accidentellement de la Biographie du maître de chapelle, Jean Kreisler, suivies des souffrances musicales de *Jean Kreisler*, formant la troisième livraison des *Contes fantastiques de E.T.A. Hoffmann*, traduits par M. Loève-Weimars, viennent d'être publiés par Eugène Renduel.»⁵

Questa terza parte delle *Œuvres complètes* non suscita il medesimo interessamento delle due precedenti presso la stampa, tant'è che il numero

¹ *Album*, «Revue de Paris», XIII (4 avril 1830), p.87.

² E.T.A. Hoffmann, *Zacharias Werner*, «Globe», 24 mars 1830, pp.149-152.

³ Hoffman (sic.), *Le Siège de Dresde*, «Mercure des salons», II (3 avril 1830), pp.5-11.

⁴ E' il racconto pubblicato nella «Revue de Paris» con il titolo *Souvenir du siège de Dresde* e in volume con il titolo *Agafia*.

⁵ *Album*, «Revue de Paris», XIV (16 mai 1830), p.171.

di articoli, recensioni e analisi è nettamente inferiore a quello registrato in occasione dell'uscita delle prime due *livraisons*. E' verosimile che questa tiepida accoglienza sia da attribuirsi al particolare momento storico che la Francia sta vivendo: il paese è infatti alle soglie della Rivoluzione di Luglio e le questioni strettamente letterarie lasciano spazio a problematiche ben più urgenti¹: come dire che Renduel e Loève-Veimars non hanno scelto un momento particolarmente felice per dare alle stampe i loro nuovi volumi.

Lefebvre dal canto suo si lancia nella pubblicazione dei tomi IX e X delle *Œuvres complètes*, battendo ancora una volta sul tempo il rivale Renduel. I volumi, la cui uscita è annunciata il 29 maggio dalla «Bibliographie de la France», contengono solo racconti inediti: *L'Enchaînement des choses*, *La Convalescence*, *Les Visions*, *Le Comte Hyppolite* e *La Fiancée du roi*. Le dichiarazioni rilasciate da Lefebvre nella prefazione a questa nuova pubblicazione inaspriscono i già tesi rapporti tra le due *maisons*: in queste righe d'apertura infatti Lefebvre non solo respinge le accuse di concorrenza sleale avanzate da Renduel, ma difende anche la posizione di Latouche, che Loève-Veimars aveva accusato di plagio qualche anno prima. A distanza di un mese l'agguerrito Lefebvre immette sul mercato altri due nuovi volumi (XI e XII), che la «Bibliographie de la France» annuncia il 26 giugno, contenenti i seguenti brani: *Singulières Tribulations d'un directeur de théâtre*, *Le Joueur d'échecs* (che però non è un racconto di Hoffmann) e *Souvenirs de Dresde en 1813*². Per motivi che si ignorano l'editore rivale di Renduel, dopo aver messo sul mercato questi due tomi, decide di ritirarsi dal contenzioso e di interrompere definitivamente la pubblicazione dei racconti di Hoffmann; con un totale di otto volumi in-12 (numerati da V a XII) si chiude dunque l'avventura di Lefebvre-Toussenel e le tante proclamate *Œuvres complètes* sono destinate a rimanere incomplete per sempre.

¹ Cfr. U. Klein, op. cit., pp.103-104.

² Quest'ultimo titolo, traduzione di un frammento di diario, assomiglia a quello che Loève-Veimars attribuisce al racconto poi ribattezzato *Agafia*.

Verso il mese di ottobre, quando la situazione politica conosce una maggiore tranquillità, sembra ridestarsi anche l'interesse per la letteratura. E' in questo momento propizio che Renduel pubblica la quarta *livraison* (volumi XIII-XVI), annunciata dalla «Bibliographie de la France» il 30 ottobre. Un trafiletto apparso nelle pagine della «Revue de Paris» precisa che la nuova *livraison* delle *Œuvres complètes*, uscite di recente per i tipi di Renduel, rappresenta la continuazione dell'impresa traduttiva di Loève-Veimars, precedentemente interrotta a causa della turbolenta situazione politica:

«La continuation des oeuvres de E.T.A. Hoffmann, traduites par M. Loève-Veimars, avait été interrompue par suite de nos glorieux événemens de juillet. La quatrième livraison vient de paraître chez Eugène Renduel : elle se compose de la première série des *Contes nocturnes*, faisant suite aux *Contes fantastiques*, et comprend Les Maîtres chanteurs, La Maison déserte, Le Diable, Ignace Denner, Le Vœu, Maître Jean Wacht le charpentier, Le Cœur de pierre, Le Botaniste, Les Brigands, Aventures de deux amis dans un château de la Bohème, 4 vol., in-12.»¹

Questa *livraison*, che porta il titolo *Contes nocturnes*, contiene solo racconti inediti: *Les Maîtres-Chanteurs* (*Der Kampf der Sänger*), *La Maison déserte* (*Das öde Haus*), *Le Diable*² (*Nachricht aus dem Leben eines unbekannten Mannes*), *Ignace Denner* (*Ignaz Denner*), *Le Voeu* (*Das Gelübde*), *Maître Jean Wacht le charpentier* (*Meister Johannes Wacht*), *Le Cœur de Pierre* (*Das steinerne Herz*), *Le Botaniste* (*Datura Fastuosa*) e *Les Brigands* (*Die Räuber*). In questa quarta parte delle *Œuvres complètes* sono presenti racconti tratti dai *Nachtstücke* (*Das öde Haus*, *Ignaz Denner*, *Das Gelübde* e *Das steinerne Herz*), dai *Serapionsbrüder* (*Der Kampf der Sänger* e *Nachricht aus dem Leben eines unbekannten Mannes*), raccolta ben

¹ *Album*, «Revue de Paris», XIX (31 octobre 1831), p.286.

² Racconto pubblicato successivamente da diversi periodici: «Mercure des salons» (13 novembre), «Voleur» (25 novembre), «Mémorial de la Scarpe» (2 décembre) e «Cabinet de lecture» (19 décembre).

rappresentata anche nelle precedenti *livraisons*, e racconti provenienti dagli *Späte Werke* (*Meister Johannes Wacht*, *Datura Fastuosa* e *Die Räuber*).

Uno di questi racconti, *Le Diable*, è riproposto da numerose riviste nei mesi a venire: il «*Mercure des salons*» (13 novembre), il «*Voleur*» (25 novembre), il «*Mémorial de la Scarpe*» (2 dicembre) e il «*Cabinet de lecture*» (19 dicembre)¹.

I *compte-rendus* di questa *livraison* cominciano ad apparire solo nel mese di dicembre; segnaliamo quello di Sainte-Beuve, pubblicato nelle pagine del «*Globe*» (7 dicembre),² che esprime grande ammirazione ed entusiasmo per i racconti hoffmanniani, in particolare per *Maître Jean Wacht* e *Le Botaniste*, di cui il redattore dell'articolo offre anche un gustosa sintesi:

«Dès qu'il [Hoffmann] se borne à peindre l'art et les artistes dans ce moyen âge, où il y avait du moins harmonie et stabilité pour les âmes, quelque chose de calme, de doré et de solennel succède aux délirantes émotions qu'il tirait des désordres du présent ; depuis l'atelier de maître Martin le tonnelier, qui est un artiste, jusqu'à la cour du digne Landgrave de Thuringe, où se réunissent autour de la jeune comtesse Matilde, luth et harpe en main, les sept grands-maîtres du chant, partout dans cet ordre établi, on sent que le talent n'est plus égaré au hasard, et que l'œuvre de chacun s'accomplit paisiblement ; s'il y a lutte encore par instants dans l'âme de l'artiste, le bon et le pieux génie finit du moins par triompher, et celui qui a reçu un don en naissant ne demeure pas inévitablement en proie au tumulte de son cœur.

Outre les *Maîtres chanteurs* qui respirent, disons-nous, un parfum exquis du moyen âge, on trouvera dans la nouvelle livraison d'Hoffmann un joli conte, intitulé *Maître Jean Wacht*, et surtout un autre intitulé *le Botaniste*. On sait qu'Hoffmann n'excelle pas moins à peindre les manies et à saisir les ridicules des originaux, qu'à sonder les plaies invisibles des âmes égarées.»

¹ Cfr. E. Teichmann, op. cit., p.60.

² [Sainte-Beuve], *Œuvres complètes d'Hoffmann, Contes nocturnes*, «*Globe*», 7 décembre 1830, p.1166.

Al pezzo del «Globe» fa riscontro l'articolo pieno di biasimo e di acredine del «Figaro» (9 dicembre),¹ che riprende amplificandole le accuse un tempo mosse a Hoffmann da Walter Scott. L'anonimo autore dell'articolo considera i racconti dello scrittore tedesco niente meno che un cumulo di stranezze e di vaneggiamenti, partoriti dalla mente disordinata di un uomo dedito all'alcool e in preda al delirio e alla follia. Egli se la prende con i difensori di Hoffmann, che si sforzano di mascherare sotto il velo della genialità artistica anche i più evidenti difetti della sua opera, e gli ingenui lettori che si infiammano d'entusiasmo per dei racconti il cui valore letterario è alquanto dubbio:

«Ses Contes [d'Hoffmann] gagneraient à être élagués ; ils se populariseront sans doute si l'on en perd les trois-quarts. Tous les caprices d'un peintre ne sont pas bons à garder. Il y a sans doute bien des ébauches musicales que Rossini chasse de sa pensée ; et certes, toutes les libertés d'un buveur Allemand, qui babille sans mesure avec sa plume, ne sauraient être des chefs-d'œuvre, si spirituel qu'il soit. Enfin, celui-là serait mal venu à mes yeux, qui connaîtrait si peu les qualités d'Hoffmann, que de ne pas m'abandonner tous ses défauts. Mais il se trouve des amateurs forcenés qui n'épargnent pas le style admiratif, et se font les champions du pêle-mêle en chose d'art : j'affirme, en dépit d'eux, que le bagage en bloc d'un homme de génie peut intéresser quelques personnes comme étude de son histoire intellectuelle et fil de ses progrès ; mais que cela ne concourt pas le moins du monde au plaisir vrai de l'immense majorité des lecteurs, qui, d'ailleurs, sur des futilités de ce genre, préfèrent avec raison le triage tout fait à la fidélité scrupuleuse des éditeurs. [...] Je n'ai rien dit en particulier de ces contes de cette livraison ; mais comment sans barbarie vouloir analyser Hoffmann ? ce serait admirer Arlequin qui tire un moëllon de sa poche comme échantillon d'une belle maison de campagne. Plutôt que de me demander le dessin de la charpente, il faut aller visiter l'édifice. Pour vous et pour moi, cela vaut mieux ; je ferais preuve d'impuissance, et votre plaisir serait escompté : il aurait perdu tout son arôme.»

¹ [Anon.], *Œuvres complètes d'Hoffmann, Contes nocturnes*, «Figaro», 9 décembre 1830.

Con un certo ritardo anche il «*Mercure de la France au XIX siècle*» si esprime sulla quarta *livraison*, con un articolo pieno d'entusiasmo pubblicato il 26 febbraio 1831¹, in cui l'originalissimo Hoffmann viene comparato ai più prestigiosi rappresentanti della letteratura inglese, francese e italiana. L'anonimo redattore puntualizza inoltre che questa quarta *livraison*, in linea con le precedenti, riesce ad armonizzare perfettamente bellezza ed incoerenza, tuttavia egli si dice grato al traduttore per avere occultato gli aspetti più bizzarri, più marcatamente “germanici” dell'opera:

«*Œuvres complètes d'Hoffmann*, 4^e livraison ; contes nocturnes. 13^e, 14^e, 15^e, et 16^e volumes de la collection. Chez Eugène Renduel, rue des Grands-Augustins, n. 22. -Non, ce n'est point une mode, un engouement ; Hoffmann est un auteur à part, idéal, neuf et plein de jouissances pour un lecteur qui rêve avant et après avoir lu. C'est un poète, un romancier, un musicien, un artiste, un démon ; ses œuvres ressemblent à une palette chargée de toutes les couleurs primitives, mélangées et broyées de manière à rendre les tons les plus faibles ou les plus prononcés. [...] Tantôt c'est Walter Scott peignant l'histoire en costumes et en mœurs ; tantôt Sterne ridiculisant l'humanité et pleurant sur elle ; voici le conte philosophique de Voltaire ; voilà Rabelais ; ou bien cherchez Byron, les Mille et Une Nuits, Anne Radcliffe, Dante, vous trouverez tout cela et par-dessus Hoffmann. Il est lui, essentiellement lui ; il crée avec autant d'originalité qu'il exécute. [...] Les *Contes nocturnes*, qui contiennent entre autres *les Maîtres Chanteurs*, *la Maison déserte*, *Ignace Denner*, *le Vœu*, *maître Jean Wacht*, *le Cœur de Pierre*, présentent le même assemblage de beautés incomparables et de défauts extraordinaires qu'on a tant admirés ou critiqués dans les précédentes livraisons, où la plume exercée de M. Loève Weimar (sic.) a déguisé pourtant les plus bizarres germanismes. Là encore, de l'incohérence dans les plans, les caractères, et même un peu de sommeil du bon Homère ; mais là comme partout des situations neuves, des personnages neufs, tout un

¹ [Chronique littéraire], *Œuvres complètes d'Hoffmann*, 4^e livraison; *Contes nocturnes*, «*Mercure de France au XIX siècle*», XXXII (26 février 1831), pp.421-422.

monde invisible neuf, et Hoffmann qui vous entortille comme un serpent dans ses replis, terrible ou gracieux, moqueur ou diabolique, multiforme ou multicolore.»

Con questi primi dodici volumi si conclude la prima e più attiva fase di pubblicazione delle traduzioni curate da Loève-Veimars; la rivalità con Lefebvre appartiene ormai al passato e Renduel e Loève-Veimars dal canto loro decidono di arrestare per il momento la campagna di propaganda a favore e sostegno della loro impresa. Come vedremo tra breve infatti la quinta ed ultima *livraison* delle *Œuvres complètes* vedrà la luce solo dopo tre anni, nel 1833.

Qualcun altro nel frattempo approfitta del favore di cui gode Hoffmann, pubblicando la traduzione (anonima) di un estratto della *Kreisleriana* nelle pagine del «Voleur» il 5 dicembre, con il titolo *Tribulations musicales du maître de chapelle Jean Kreisler*. Trattasi di un pezzo che Loève-Veimars aveva già proposto con il titolo di *La Soirée musicale*, facente parte della *Kreisleriana* (tomo XII, terza *livraison*).

Il 1830 è un anno cruciale nella ricezione di Hoffmann poiché, grazie alla pubblicazione dei suoi racconti in volume la sua opera ha modo di essere conosciuta in modo capillare e di imporsi dunque non solo nella ristretta cerchia dei letterati bensì anche presso il grande pubblico dei lettori. In questo stesso anno Nodier pubblica nelle pagine della «Revue de Paris» il suo celebre studio intitolato *Du fantastique en littérature*,¹ nel quale spende anche qualche parola in difesa di Renduel e Loève-Veimars, lodando la loro straordinaria impresa traduttiva.

1831

Il 1831 registra invece un certo rallentamento nella pubblicazione delle traduzioni di Hoffmann, benché l'interesse da parte del pubblico non dimostri alcuna flessione. Ciò è anzitutto testimoniato dalla stampa, che a

¹ C. Nodier, *Du fantastique en littérature*, «Revue de Paris», XX (28 novembre 1830), pp.205-226.

differenza degli anni passati propone un numero piuttosto esiguo di racconti. Tra questi meritano di essere menzionati *La Leçon de Violon* (*Der Baron von B.*) tradotto da Loève-Veimars, apparso nelle pagine de l'«Artiste»¹ e fallacemente designato come un racconto inedito (il già citato racconto *L'Archet du baron de B...*, apparso nella rivista «Le Gymnase» nel maggio del 1828, è evidentemente caduto in oblio) e due capitoli delle *Abenteuer der Silvester-Nacht* che Gérard de Nerval pubblica il 17 e il 24 settembre nel «Mercure de France au XIX siècle», presentandoli a sua volta come pezzi inediti (in realtà Théodore Toussenet aveva già tradotto questo lungo racconto, pubblicandolo nel febbraio del 1830).² Il venir meno della “foga” traduttiva è però testimoniato soprattutto dalla mancata pubblicazione da parte di Renduel e Loève-Veimars di nuovi volumi delle loro *Œuvres complètes*; l'editore si limita infatti a lanciare sul mercato i primi quattro volumi della ristampa della prima *livraison*, per rispondere alle pressanti richieste dei lettori. Con il consueto acume Renduel sa scegliere un momento particolarmente propizio, quello delle strenne del 1831-1832. Questa ristampa, che consta in totale di otto volumi, raggruppa i racconti che negli anni sono divenuti più celebri grazie all'azione congiunta delle traduzioni pubblicate sulla stampa periodica e la “prima” edizione Renduel. Questi, nell'ordine, i racconti riproposti dai primi quattro volumi della ristampa: *Le Majorat*, *Le Sanctus* (volume I), preceduti dall'*Avant-propos* del traduttore e dalla prefazione di Walter Scott (*Sur Hoffmann et les compositions fantastiques*);³ *Salvator Rosa*, *La Vie d'artiste*, *La Leçon de violon* (volume II);⁴ *Le Violon de Crémone*, *Marino Falieri*, *Le Bonheur*

¹ E.T.A. Hoffmann, *La Leçon de violon*, «Artiste», I (11 avril 1831), pp.138-142.

² E' probabile che il «Mercure» abbia deciso di interrompere la pubblicazione proprio perché mosso da un sospetto di plagio.

³ Il primo volume della ristampa del 1832-1836 (o seconda edizione, che dir si voglia), riprende dunque in toto il primo volume della prima edizione.

⁴ Il secondo volume consta dei due racconti del secondo volume della prima edizione (*Salvator Rosa*, *La Vie d'artiste*), e di un che è stato pubblicato solo in rivista, il già citato *La Leçon de violon*.

au jeu (volume III);¹ *Le Choix d'une fiancée, Le Spectre fiancé* (volume IV).²

Sono inoltre visibili sensibili cambiamenti nel trattamento che riviste e giornali riservano allo scrittore tedesco: la «Mode» e la «Revue de Paris», che nel 1829 sono state responsabili del lancio di Hoffmann, ora se ne disinteressano, e le nuove “tribune letterarie” incaricate di tenere desta l’attenzione nei suoi confronti sono l’«Artiste», rivista neonata guidata da un amico di Loève-Veimars, Jules Janin, e il «Temps», che si fregia della prestigiosa collaborazione di Alfred de Musset, anch’egli facente parte della cerchia del traduttore di Hoffmann. Il «Figaro» dal canto suo continua invece a mostrarsi ostile nei confronti di Loève-Veimars è ciò è probabilmente da ascrivere al ruolo preponderante giocato da Henri de Latouche in seno al quotidiano. In generale è comunque evidente un certo calo di interesse nei confronti di Hoffmann da parte della stampa che si occupa di letteratura; il suo nome è invece evocato con frequenza dalle riviste che trattano di musica (degni di nota sono in particolare gli articoli del musicologo Fétis nelle pagine della «Gazette musicale», che accostano volentieri il bizzarro *conteur* tedesco al non meno stravagante Paganini, da poco approdato a Parigi).³ La stampa di provincia (come il già menzionato «Mémorial de la Scarpe»), a differenza di quella della capitale che fa ormai solo dei fugaci accenni a Hoffmann, continua invece assiduamente a parlare dello scrittore d’oltrere ai propri lettori.⁴

1832

Il 14 maggio 1832 Loève-Veimars pubblica nelle pagine del «Temps» un frammento inedito della sua *Vie d’Hoffmann*,⁵ successivamente riproposta anche dal «Cabinet de lecture» (19 maggio)⁶ e dall’«Artiste» (20 maggio).⁷

¹ Il terzo volume della ristampa ripropone esattamente il terzo volume della prima edizione.

² Il quarto volume della ristampa ripropone, a sua volta, il quarto volume della prima edizione.

³ Cfr. E. Teichmann, op. cit., p. 69 sgg.

⁴ Ibid., pp.80-81.

⁵ L.V. [Loève-Veimars], *Vie d’Hoffmann, fragment inédit*, «Temps», 14 mai 1832.

⁶ Loève-Veimars, *Enfance d’Hoffmann*, «Cabinet de lecture», 19 mai 1832.

⁷ L.V., *Vie d’Hoffmann, fragment inédit*, «Artiste», III (20 mai 1832), pp.178-181.

Nelle riviste tornano a moltiplicarsi le traduzioni, di gran lunga più numerose che nel 1831.¹ Un racconto di Hoffmann, *Le petit Zacharie, dit Cinabre*, viene inoltre inserito nella celebre raccolta *Salmigondis*, nel dicembre del 1832.

Renduel si mostra per l'ennesima volta un editore capace e abile: per le strenne del 1832 pubblica due racconti di Hoffmann tradotti come sempre da Loève-Veimars, *L'Enfant étranger* e *La Casse-Noisette* in un volume collettaneo intitolato *Aux enfants*.

1833

Progressivamente le menzioni di Hoffmann si fanno più rare, così come le traduzioni dei suoi testi.

Nell'anno 1833 sono soprattutto la «Nouvelle Revue Germanique» (che pubblica un lungo articolo biografico firmato dal germanista e traduttore Xavier Marmier)² e l'«Europe littéraire» a farsi promotrici dell'opera hoffmanniana, assumendo il ruolo che negli anni precedenti era stato ricoperto dalla «Revue de Paris» e da l'«Artiste».

Loève-Veimars da parte sua rilancia il nome di Hoffmann riproponendo all'interno della sua raccolta *Népenthès* l'articolo sulla vita dello scrittore precedentemente pubblicato nella «Revue de Paris», sostituendo il titolo originario *Les dernières années de la vie d'Hoffmann* con un titolo più curioso e accattivante, *Le chat d'Hoffmann*.

E' a partire dal 1833 inoltre che Hoffmann viene pienamente consacrato come un autore "classico": i suoi testi cominciano infatti ad essere inseriti nei manuali di letteratura tedesca, quale il *Cours de littérature allemande, ou Morceaux choisis des auteurs les plus distingués de l'Allemagne*, a cura di Le Bas e Régnier.³

¹ Segnaliamo ad esempio il frammento tratto da *Kreiseriana, Fragmens d'Hoffmann*, tradotto da Edouard Charton (Edouard Charton, *Fragmens d'Hoffmann*, «Revue encyclopédique», LIII (février 1832), pp.341-362), pubblicato nelle pagine della «Revue encyclopédique», e il racconto *Un original*, che compare nel numero del 14 ottobre del «Cabinet de lecture». (Hofmann (sic.), *Un Original*, «Cabinet de lecture», 14 octobre 1832.). Cfr. E. Teichmann, op. cit., p. 101.

² Xavier Marmier, *Hoffmann*, «Nouvelle Revue germanique», XIII (janvier 1833), pp.12-29.

³ Cfr. E. Teichmann, op. cit., p.117.

Nel mese di ottobre,¹ a tre anni di distanza dalla precedente, Renduel mette sul mercato la quinta e ultima *livraison* delle sue *Œuvres complètes*, con il titolo *Contes et fantaisies*, dando alle stampe solo ed esclusivamente dei racconti inediti. Il volume XVII contiene *Les Mines de Falun* (*Die Bergwerke zu Falun*) e *Les Ménechmes* (*Die Doppelgänger*); il XVIII *L'Enfant étranger* (*Das fremde Kind*) e *Le Casse-Noisette* (*Nußnacker und Mausekönig*) che, come abbiamo poc'anzi accennato, Renduel aveva lanciato sul mercato alla fine del 1832 in un volume a parte, intitolato *Aux enfants*; il XIX propone invece dei frammenti tratti da *Kreisleriana*. La maggior parte dei testi appartiene alla raccolta *Serapionsbrüder* (*Die Bergwerke zu Falun, Das fremde Kind, Nußnacker und Mausekönig*), un racconto (*Die Doppelgänger*) agli *Späte Werke*, *Kreisleriana* infine ai *Fantasiestücke*. Il XX e ultimo volume, che porta il titolo *La Vie de E.T.A. Hoffmann, d'après les documens originaux*, è per intero consacrato alla biografia (romanzata) di Hoffmann. Questo testo, al pari dell'articolo intitolato *Les dernières années et la mort d'Hoffmann* che Loève-Veimars aveva pubblicato nell'ottobre del 1829 sulla «Revue de Paris»,² esibisce una lettura fortemente orientata della vita dello scrittore tedesco, con il chiaro intento di fare di Hoffmann un vero e proprio personaggio, al pari degli originalissimi protagonisti dei suoi racconti.

La *livraison* è annunciata, fra gli altri, da l'«Europe littéraire», che non manca di elogiare l'editore Renduel, cui va ascritto l'innegabile merito di avere fatto conoscere Hoffmann, questo *délicieux rêveur*, in Francia:

«M. Eugène Renduel continue ses importantes publications: il vient de nous donner la cinquième livraison d'*Hoffmann*, de ce délicieux rêveur allemand, que nous ne connaîtrions pas en France sans les soins éclairés de cet éditeur.

¹ Quest'ultima *livraison* presenta però una curiosità a livello di datazione, poiché i tomi XVIII e XIX indicano l'anno 1833 nella prima *page de titre* e il 1832 nella seconda *page de titre*. Gli altri volumi invece (il XVII e il XX, rispettivamente il primo e l'ultimo di questa *livraison*), indicano il solo anno 1833.

² Testo che, lo ricordiamo, era stato ripreso dal «Voleur» (15 novembre 1829) e riproposto dallo stesso Loève-Veimars nella sua raccolta *Népenthès*, con il titolo *Le chat d'Hoffmann*.

Le public tient toujours compte des travaux d'un homme qui fait la librairie plus en artiste qu'en spéculateur.»¹

Questa quinta parte vede la luce in un momento di grande difficoltà: Renduel e Loève-Veimars sono da qualche tempo entrati in conflitto e quest'ultimo, che aspira alla direzione dell'Opéra, ha lasciato l'attività traduttiva e si disinteressa pressoché completamente della nuova pubblicazione. La quinta *livraison* non gode infatti di un lancio propagandistico su vasta scala, né suscita particolare attenzione presso la stampa, se si esclude il commento pregnante di Xavier Marmier, nelle pagine della «Revue des deux-mondes»,² rivista cui collabora lo stesso traduttore di Hoffmann. Essa viene inoltre pubblicata in un momento particolarmente ostile e difficile, che vede il pubblico e parte della critica disinteressarsi sempre più del genere fantastico e provare una un'insofferenza crescente nei confronti dei bizzarri racconti di Hoffmann.

1836

Il nome di Hoffmann, che negli anni 1834-1835 suscita scarso interesse presso la stampa, torna quasi d'improvviso alla ribalta, grazie alla convergenza di diversi fattori: un nuovo plagio, legato alla «Revue et gazette musicale de Paris», che il 3 gennaio pubblica una *Lettre du chat Murr* attribuendola a Hoffmann,³ una citazione dell'*Eglise des Jésuites* all'interno di un articolo pubblicato sull'«Artiste» del 17 gennaio⁴ e soprattutto grazie a una nuova traduzione, i *Contes fantastiques* in quattro volumi illustrati di Henri Egmont, unanimamente definita dalla critica come un esempio di eleganza e precisione.⁵ Il primo volume, annunciato dalla «Bibliographie de la France» il 12 marzo, contiene i seguenti racconti:

¹ [Bibliographie], «Europe littéraire», nouvelle série, III (3 novembre 1833), p.124.

² X. Marmier, *Hoffmann et Devrient*, «Revue des deux-mondes», 2e série, IV (15 novembre 1833), pp.466-473.

³ E.T.A. Hoffmann, *Lettre du chat Murr*, «Revue et Gazette musicale», 3 janvier 1836.

⁴ La suddetta citazione fa parte del seguente articolo: Alexandre de Saint-Chéron, *De la direction des beaux-arts et de leur avenir*, «Artiste», X (17 janvier 1836), pp.269-273.

⁵ Cfr. U. Klein, op. cit., p.105.

Signor Formica, Doge et Dogaresse, Le Conseiller Krespel, Barbara Roloffin, L'Homme au sable, Ignace Denner, Le vieux comédien (episodio che Loève-Weimars ha incluso nel suo *Zacharias Werner*) e *Deux Originaux*, l'unico racconto inedito. Il secondo volume, che esce il 16 luglio, include per la maggior parte pezzi già tradotti in precedenza (*Bonheur au jeu, Mademoiselle de Scudéry, La Vampire e Le Majorat*), ma anche due racconti inediti, *Le Magnétiseur* e *La Vision*.

Renduel sembra profittare di questo ritorno di favore per l'autore da lui lanciato sul mercato anni prima, mettendo in circolazione la seconda e ultima parte della ristampa, denominata nel frontespizio non più «réimpression» (come figurava nel frontespizio dei primi quattro volumi del 1832) bensì «deuxième édition» e formata da quattro volumi (V-VIII), che riprendono i volumi V-VIII dell'edizione del 1830-1833. Il volume V contiene la *Préface* del traduttore, *Mademoiselle de Scudéry*, una *Note* di Hoffmann e *Zacharias Werner*; il volume VI, che si apre con la *Préface* di Hoffmann, ripropone i racconti *Maître Martin le tonnelier et ses apprentis* e *L'Eglise des Jésuites*; il volume VII è per intero consacrato al romanzo *Maître Floh*; il volume VIII, con cui si chiude questa "seconda edizione", contiene ben cinque racconti: *L'Homme au sable, La Cour d'Artus, Don Juan, Gluck e Agafia*.¹ Come emerge chiaramente da un rapido raffronto, la ristampa detta del 1832-1836 riprende in definitiva i primi otto volumi della prima edizione, trascurando completamente testi di grande valore come *Le chat Murr* (volumi IX-XII), i *Contes nocturnes* (volumi XIII-XVI), *Contes et fantaisies* (volumi XVII-XIX) e il tomo biografico, *La Vie d'Hoffmann* (volume XX). Questa edizione passa pressoché inosservata e ciò è da ascrivere a diversi fattori: il calo di interesse nei confronti di Hoffmann e del fantastico da parte del pubblico e della critica, la mancata propaganda da parte dell'editore, il completo disinteresse da parte del traduttore Loève-Weimars la cui esistenza ha subito una svolta definitiva a partire dal 1835,

¹ Il quinto, sesto, settimo e ottavo volume della ristampa riprendono per intero i rispettivi volumi della prima edizione.

dapprima con l'assunzione della direzione dell'Opéra e successivamente, a partire dal 1836, con l'inizio della carriera diplomatica.

Nel frattempo Henri Egmont prosegue nella pubblicazione dei volumi dei suoi *Contes fantastiques*: in ottobre esce il terzo volume, per intero costituito da testi già noti:¹ *Aventures de la nuit de Saint-Sylvestre*, *Petit Zacharie surnommé Cinabre*, *Don Juan*, *L'Enchaînement des choses* e *Le coeur de pierre*.

1837

Il 25 marzo esce il quarto ed ultimo volume della traduzione Egmont, che come i precedenti consta per buona parte di racconti già tradotti (*La maison déserte*, *Maître Martin le tonnelier et ses apprentis*, *L'Eglise des Jésuites* e *La Cour d'Artus*) e da un solo testo nuovo, *Les dernières aventures du chien Berganza*. Egmont si vede costretto ad interrompere suo malgrado la pubblicazione delle sue *Œuvres complètes*, perché l'editore Camuzeaux rifiuta di sostenerlo in quest'iniziativa; mancando dell'intraprendenza e dell'arguzia del suo collega-rivale Loève-Veimars Egmont non riesce a trovare altri editori interessati all'affare e il suo progetto è destinato a rimanere incompiuto.

1838

Nel giugno del 1838 esce sul mercato una traduzione dei racconti di Hoffmann a nome di Théodore Toussenel, impropriamente indicata come «nouvelle», dato che in realtà si tratta di una versione ridotta dell'edizione del 1830.²

Il rinnovato interesse per Hoffmann sollecita altri traduttori a seguire l'esempio di Henri Egmont; in luglio esce una nuova traduzione presso l'editore Barba, curata da un certo Emile de La Bédollière, denominata

¹ A dire il vero *Petit Zacharie nommé Cinabre* potrebbe essere considerato un inedito, dato che la versione apparsa nella raccolta *Salmigondis* del 1832 è in realtà molto incompleta (cfr. E. Teichmann, op. cit., p.162).

² Cfr. E. Teichmann, op. cit., p.173.

anch'essa *Œuvres complètes*, e recante il sottotitolo *Contes mystérieux*. I primi quattro volumi, che vengono venduti ad un prezzo estremamente conveniente, si limitano a riproporre testi precedentemente tradotti. In ottobre vengono pubblicati altri quattro volumi dell'edizione Barba, con il sottotitolo *Contes nocturnes*.

Il mese successivo la «Revue et gazette musicale»¹ pubblica un frammento tratto dai *Serapionsbrüder*, intitolato *Le Poète et le compositeur*.

1843

Nonostante il 1840 venga definito dalla critica come l'anno del declino di Hoffmann, i suoi racconti continuano a destare un certo interesse, soprattutto nella versione offerta da Loève-Weimars, prova ne sia il fatto che nel 1843 un editore della levatura di Garnier decide di pubblicare due volumi che racchiudono i principali testi dell'edizione Renduel. L'edizione Garnier include tutti i racconti della ristampa del 1832-1836, cui si aggiungono *Le Spectre fiancé* (volume IV della prima edizione) e *La leçon de violon* (*Der Baron von B.*), che non figura invece nella prima edizione e che era stato precedentemente pubblicato nelle pagine dell'«Artiste», il 17 aprile 1831. Questi i titoli dei racconti: nel I volume figurano, oltre all'introduzione di Walter Scott, la *Vie d'Hoffmann* e i racconti *Le Majorat*, *Le Sanctus*, *Salvator Rosa*, *La Vie d'artiste*, *Le Violon de Crémone*, *Marino Falieri* e *Le bonheur au jeu*; il II volume contiene *Mademoiselle de Scudéry*, *Zacharias Werner*, *Maître Martin le tonnelier et ses apprentis*, *L'Eglise des Jésuites*, *L'Homme au sable*, *La Cour d'Artus*, *Don Juan*, *Gluck*, *Agafia*, *La leçon de violon* e *Le spectre fiancé*.

Nello stesso anno vengono pubblicati anche i *Contes fantastiques* tradotti da Christian,² per i tipi di Lavigne. Anche Xavier Marmier propone una sua

¹ E.T.A. Hoffmann, *Le Poète et le compositeur*, «Revue et Gazette musicale», 10 e 14 novembre 1839.

² Questo il titolo completo: P. Christian, *Contes fantastiques de Hoffmann. Traduction nouvelle, précédée de souvenirs intimes sur la vie de l'auteur* (Paris, Lavigne, 1843).

traduzione dal titolo *Contes fantastiques. Traduction nouvelle*,¹ per conto dell'editore Charpentier.

Negli anni successivi altre traduzioni vedranno la luce: nel 1853 le *Œuvres d'Hoffmann. Contes fantastiques*, per mano di Ancelot, edite da Violat; nel 1856 i *Contes posthumes* tradotti da Champfleury per l'editore Michel Lévy. Dopo il 1860 le traduzioni dei racconti di Hoffmann continueranno a circolare, ma si tratterà per lo più di ristampe di edizioni particolarmente celebri, cui vengono apportate volentieri delle modifiche, di edizioni selettive, di ristampe di singoli testi e, molto più raramente, di traduzioni nuove (come quella di Henri de Curzon, *Fantaisies...contes et nouvelles*, del 1891).

La versione di Loève-Veimars, a dimostrazione del suo successo e del favore di cui gode, continua ad essere ristampata, sia nel XIX che nel XX secolo: esiste una ristampa in due volumi del 1893, intitolata *Contes fantastiques*, edita da Jouaust e con un'*Avant-propos* di G. Brunet, una del 1924, pubblicata dall'editore Briffaut, che raggruppa ben nove racconti, i *Contes fantastiques complets* in due volumi editi da Garnier nel 1964 e i tre volumi di *Contes fantastiques*, editi da Garnier-Flammarion e curati da José Lambert, pubblicati rispettivamente nel 1979, 1980 e 1982.

¹ X. Marmier, *Contes fantastiques d'Hoffmann. Traduction nouvelle, précédée d'une notice sur Hoffmann par le traducteur* (Paris, Charpentier, 1843).

BIBLIOGRAFIA

Riviste e quotidiani consultati

«Artiste» 1831-1840
«Bibliothèque allemande» 1826
«Bibliothèque universelle de Genève» 1828-1829 ; 1836-1840
«Cabinet de lecture» 1829-1840
«Constitutionnel» 1829-1834
«Corsaire» 1829-1831
«Europe littéraire» 1833-1834
«Figaro» 1828-1833
«France littéraire» 1832-1840
«Gastronome» 1830
«Gazette littéraire» 1830-1831
«Globe» 1828-1832
«Gymnase» 1828
«Journal des débats politiques et littéraires» 1829-1834
«Mémorial de la Scarpe» 1830-1832
«Mercure de France au XIX siècle» 1829-1832
«Mercure des salons» 1830-1831
«Mode» 1829-1840
«Nouvelle Revue germanique» 1829-1833
«Pandore» 1828
«Quotidienne» 1829-1833
«Revue britannique» 1829-1833
«Revue de Paris» 1829-1840
«Revue des deux mondes» 1832-1840
«Revue encyclopédique» 1828-1833
«Revue française» 1828-1830
«Revue germanique» 1827-1828 ; 1835-1837
«Temps» 1829-1840
«Voleur» 1829-1833

E.T.A. Hoffmann e la Francia

I. Traduzioni francesi di E.T.A. Hoffmann (1829-1843)

HOFFMANN E.T.A., *Œuvres complètes. Contes fantastiques*, traduits de l'allemand par M. Loève-Veimars traducteur de Van der Velde et de Zschokke, et précédés d'une notice historique sur Hoffmann, par Walter Scott. Tomes I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, Paris, Renduel, 1829-1830

HOFFMANN E.T.A., *Œuvres complètes. Contes nocturnes*. Tomes XIII, XIV, XV, XVI, Paris, Renduel, 1830

HOFFMANN E.T.A., *Œuvres complètes. Contes fantastiques*, Réimpression. Tomes I, II, III, IV, Paris, Renduel, 1832

HOFFMANN E.T.A., *Aux enfants*, Paris, Renduel, 1832

HOFFMANN E.T.A., *Œuvres complètes. Contes et fantaisies*. Tomes XVII, XVIII, XIX, Paris, Renduel, 1833

HOFFMANN E.T.A., *Œuvres complètes. Contes fantastiques*, Deuxième édition. Tomes V, VI, VII, VIII, Paris, Renduel, 1836

HOFFMANN E.T.A., *Œuvres complètes*, traduites de l'allemand par Théodore Toussenel et par le traducteur des romans de Veit-Wéber. Tomes V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, Paris, Lefebvre, 1830

HOFFMANN E.T.A., *Œuvres complètes. Contes fantastiques*. Traduction nouvelle précédée d'une notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur, par Henry Egmont. Tomes I, II, II, IV, Paris, Camuzeaux (Tome I)-Béthune et Plon (Tomes II-IV), 1836

HOFFMANN E.T.A., *Contes*, traduction nouvelle de Théodore Toussenel, professeur d'histoire, avec une préface de Lh...r, Paris, Pougin, 1838

HOFFMANN E.T.A., *Œuvres complètes. Contes mystérieux*, traduit (sic.) de l'allemand par E. de La Bédollière. *Contes nocturnes*. Tomes I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, Paris, Barba, 1838

HOFFMANN E.T.A., *Œuvres complètes. Contes fantastiques*, traduction nouvelle précédée d'une notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur par Henry Egmont. Tomes I, II, III, IV, Paris, Perrotin, 1840

HOFFMANN E.T.A., *Contes fantastiques de Hoffmann*, traduction nouvelle, précédée de *Souvenirs intimes sur la vie de l'auteur*, par P. Christian, Paris, Lavigne, 1843

HOFFMANN E.T.A., *Contes fantastiques*, traduction nouvelle précédée d'une notice par le traducteur, Paris, Charpentier, 1843

HOFFMANN E.T.A., *Contes fantastiques*, traduits par Loève-Veimars, Paris, Garnier, 1843

II. La ricezione di E.T.A. Hoffmann in Francia

AMBLARD M.-C., *L'œuvre fantastique de Balzac. Sources et philosophie*, Paris, Didier, 1972

AMBLARD M.-C., *Les "Contes fantastiques" de Gérard de Nerval*, « Revue de littérature comparée », 48 (1972), pp.194-208

AUDIAT P., *L'Aurélia de Gérard de Nerval*, Paris, Champion, 1926, pp.50-52

BALDENSBERGER F., *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*, Paris, Champion, 1927

BARBÉRIS P., *Balzac. Une mythologie réaliste*, Paris, Larousse, 1971

BARBÉRIS P., *Le monde de Balzac*, Paris, Arthaud, 1971

BARDÈCHE M., *Balzac romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot (1820-1835)*, Paris, Plon, 1940

BAUER R., *Baudelaire und die deutsche Romantik*, « Euphorion », 1981, 75 (4), pp.430-443

BERCZIK A., *E.T.A. Hoffmann en France*, « Acta Romanica », 4 (1977), pp.7-21a

BERGER C., *Phantastik als Konstruktion. Hector Berlioz' "Symphonie fantastique"*, Kassel-Basel, London, Bärenreiter, 1983, pp.162-164

BIECKER S., *Die künstlichen Paradiese in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Bonn, Romantischer Verlag, 1992

BIRK A., *I "Racconti di Hoffmann" di Jacques Offenbach. Una ricezione tipicamente francese di E.T.A. Hoffmann*, in C. Bragaglia, G.E. Bussi, C. Giacobazzi, G. Imposti (a cura di), *Lo specchio dei mondi impossibili. Il fantastico nella letteratura e nel cinema. Atti del convegno Bologna 18-19 marzo 1999*, Firenze, Aletheia, 2001, pp.97-107

BONEY E., *The Influence of E.T.A. Hoffmann on George Sand*, in J. Glasgow (a cura di), *George Sand: Collected Essays*, Troy/NY, Whitston, 1985, pp.42-52

BRAAK S., *Introduction à une étude sur l'influence de Hoffmann en France*, «Neophilologus», 1938, pp.271-278

BREUILLAC M., *Hoffmann en France. Etude de littérature comparée*, «Revue d'histoire littéraire de la France», 13 (1906), pp.427-457 ; 14 (1907), pp.74-105

BRUNEL P., *La tentation hoffmannesque chez Balzac*, in A. Montandon (a cura di), *E.T.A. Hoffmann et la musique*, Berne, Peter Lang, 1987, pp.315-324

BRZOSKA M., *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie*, Laaber, Laaber, 1995 (pp.70-86)

BURY M., *Le français en Italie dans "Massimilla Doni"*, «L'Année balzacienne», 13 (1992), pp.207-220

BUSCH G., *Imagination und Einfachheit. Delacroix und E.T.A. Hoffmann*, «MHG», 33 (1987), pp.91-98

CASSOU J., *E.T.A. Hoffmann et Erckmann-Chatrian*, «La Revue rhénane», VII (1927), Nr.11/12, pp.32-35

CHAMBERS R., *Two Theatrical Cosmos : Die Prinzessin Brambilla and Mademoiselle de Maupin*, «Comparative Literature», 1975, 27, pp.34-46

CHAMPFLEURY, *De l'introduction des contes d'Hoffmann en France*, «Athenaeum français», 1853, pp.1111-1115

CHAMPFLEURY, *Contes posthumes d'Hoffmann*, traduits par Champfleury, Paris, Michel Lévy frères, 1856

CLAUDON F., *Hoffmann et la France*, Las Vegas-Bern, [s.n.], 1979

CONSTANS F., *Artémis ou les Fleurs du désespoir. Etude sur les sources et la portée d'un sonnet de Gérard de Nerval*, «Revue de littérature comparée», 14, 1934, pp.340-366

CORBINEAU-HOFFMANN A., *Les formes du fantastique. Pour une comparaison entre Hoffmann et A. Bertrand*, in F. Claudon (a cura di), *Les diableries de la nuit*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 1993, pp.35-67

CRUCITTI U., BIANCA F., *Ironie feline gallo-germaniche. Moncrif e Hoffmann*, in Atti del XVI Convegno della Società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese, Trento, 29 sett.-1 ott. 1988, Vol. 2, M.L. De Gaspari Ronc (a cura di), *La letteratura francese e il mondo germanico*, Fasano 1991, pp.33-41

DÉDÉYAN C., *Gérard de Nerval et l'Allemagne*, Paris, Société d'enseignement supérieur, 1957

DEHS V., *E.T.A. Hoffmann et "Maître Zacharius"*, in «Bulletin de la Société Jules Verne», n.s., Nr.72 (1984), pp.167-174

DEHS V., *Inspiration du fantastique? Jules Verne et l'œuvre de E.T.A. Hoffmann*, «La Revue des lettres modernes», Nr.812/817 (1987), pp.163-190

DIDIER B., *George Sand et "Don Giovanni"*, «Revue des sciences humaines», Nr.226 (1992), pp.37-53

DROUGARD E., *Encore les élixirs du diable*, «Revue de littérature comparée», 15, 1935, pp.305-309

ELLING B., *E.T.A. Hoffmann Rezeption in den Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts*, in C.A. Bernd, I. Henderson, W. Mc Connell (a cura di), *Romanticism and Beyond*, New York- Washington- Paris- Frankfurt, Peter Lang, 1996, 115-136

FERNANDEZ-SANCHEZ, C., *E.T.A. Hoffmann y Théophile Gautier*, «Communicaciones Germánicas», Nr.17 (1990), pp.33-48

FIORIOLI e., *Evasione nel "fantastico" e/o desiderio di alterità: dal successo di Hoffmann nella narrativa francese dell'Ottocento alle odierne inquietudini eticosociali*, in «Il cristallo. Rassegna di varia umanità», 30 (1988), II, pp.79-88

GIRAUD J., *A. de Musset et trois romantiques allemands: Hoffmann, Jean-Paul H. Heine*, «Revue d'histoire littéraire», 18, 1911, pp.297-334

GIRAUD J., *Charles Baudelaire et Hoffmann le fantastique*, «Revue d'histoire littéraire de la France», 26, 1919, pp.412-416

GODWIN-JONES R., *George Sand as E.T.A. "Cora" and "Le Secrétaire intime"*, «George Sand Studies», 1990-91, 10 (1-2), pp.11-17

GREVE G., HÖBLER K., *Von den Erzählungen E.T.A. Hoffmanns zu J. Offenbachs Oper: „Hoffmanns Erzählungen“*. *Psychoanalytische Überlegungen zu Dichtung und Musik*, «Jahrbuch der Psychoanalyse», 23 (1988), pp.261-287

GUICHARD L., *Un emprunt de Gautier à Hoffmann*, «Revue de littérature comparée», 21, 1947, pp.92-94

GUICHARD L., *Autour des “Contes d’Hoffmann”*, «Revue de littérature comparée», 27 (1953), pp.136-147

GUILLET J., *Capraja et Cataneo, les “fous de musique” dans “Massimilla Doni” de Balzac*, *Recherches et travaux*, Nr. 38 (1990), pp.73-87

GUISE R., *Balzac, lecteur des “Elixirs du Diable”*, «L’Année Balzacienne», 1970, pp.57-67

HADLOCK H. L., *Romantic visions of women and music. Jacques Offenbach’s “Les contes d’Hoffmann”*, Diss., Princeton University, 1996

HÄDRICH A., *Die Anthropologie E.T.A. Hoffmanns und ihre Rezeption in der europäischen Literatur im 19. Jahrhundert, eine Untersuchung insbesondere für Frankreich, Rußland und den englischen Raum, mit einem Ausblick auf das 20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 2001

HARA S., *Les “sources” textuelles de l’esthétique musicale de Proust*, in «Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray», 44 (1994), pp.59-84

HEINZELMANN J., *“Hoffmanns Erzählungen”. Eine Oper, ihre Autoren, ihre Bedeutungen*, in «Österreichische Musikzeitschrift», 42 (1987), pp.337-350

HENZE-DÖHRING S., *E.T.A. Hoffmann - “Kult” und “Don Giovanni”-Rezeption im Paris des 19. Jahrhunderts. Castil-Blazes “Don Juan” im Théâtre de l’Académie Royale de Musique am 10. März 1834*, «Mozart-Jb», (1984-85), [1986], pp.39-51

HOFER H., *Expérience musicale et empire romanesque. Hoffmann musicien chez Jules Janin, Champfleury et Alexandre Dumas*, in A. Mantandon (a cura di), *E.T.A. Hoffmann et la musique*, Berne, Peter Lang, 1987, pp.303-314

HOFMANN E., *E.T.A. Hoffmann et la littérature française*, «Jahresbericht des Annenschule zu Dresden», 1913, pp.1-56

HÖRLING H., *Henri Heine, E.T.A. Hoffmann et L. Boerne vus par la presse française, politique et littéraire de 1830 à 1860. "De la France" par Henri Heine, critique inédite de Michel Chevalier*, in *Les Valenciennes, langages poétiques*, Université de Valenciennes (Paris), Nr.6 (1981), pp.113-120

HÜBENER A., *Kreisler in Frankreich :E.T.A. Hoffmann und die französischen Romantiker (Gautier, Nerval, Balzac, Delacroix, Berlioz)*, Heidelberg, Winter, 2004

JEANVOINE M., *Hoffmann dans les "Contes d'Hoffmann" d'Offenbach. Trahison ou fidélité ?*, in A. Montandon (a cura di), *E.T.A. Hoffmann et la musique*, Berne, Peter Lang, 1987, pp.337-347

JEUNE S., *Une étude inconnue de Musset sur Hoffmann*, «Revue de littérature comparée», 39, 1965, pp.422-427

KAISER G., *"Impossible to subject tales of this nature to criticism". Walter Scott Kritik als Schlüssel zur Wirkungsgeschichte E.T.A. Hoffmanns im 19.Jahrhundert*, in F.N. Mennemeier et al. (a cura di), *Deutsche Literatur in der Weltliteratur/Kulturnation statt politischer Nation*, Tübingen, 1986, pp.35-47

KESTING M., *Das imaginierte Kunstwerk. E.T.A. Hoffmann und Balzacs „Chef d'oeuvre inconnu“, mit einem Ausblick auf die gegenwärtige Situation*, «Romanische Forschungen», 102 (1990), Nr. 2/3, pp.163-185

KLEINSTÜCK J., *Der Gott, der uns erweicht. Baudelaire und die Romantik*, Stuttgart, Klett- Cotta, 1992

KÖHLER I., *Baudelaire et Hoffmann*, Stockholm, Almqvist, 1984

KÖHLER I., *Ein Wegbereiter Hoffmanns in Frankreich: Der Doktor Koreff*, «MHG», 26 (1980), pp.69-72

KÖHLER I., *Erstes Auftreten Hoffmanns in Frankreich. Der Fall Latouche*, «MHG», 28 (1982), pp.45-49

LAXHUBER H., *E.T.A. Hoffmann als Satiriker? Stationen der Rezeptionsgeschichte eines schwierigen Autors*, Diss., Hamburg, 1999

LAURET R., *E.T.A. Hoffmann en France*, «Revue rhénane», 3, 1922, pp.15-18

LE SAGE L., *Jean Giraudoux, Hoffmann and Le Dernier Rêve d'Edmond About*, «Revue de littérature comparée», 24, 1950, pp.103-107

LLOYD R., *Baudelaire et Hoffmann : Affinités et influences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979

LLOYD R., *Sur Hoffmann, Poe et Baudelaire*, in «Bulletin Baudelairien», Nashville, 1976, 11 (2), pp.11-12

LÖW T., *Vampires et suceurs de sang à propos de Léa*, «La Revue des Lettres Modernes», voll. 965-970, pp.83-99.

LUDWIG A., *Hoffmann und Dumas. Ein Beitrag zu Hoffmanns Schicksalen in Frankreich*, «Archiv für Studium der neueren Sprachen und Literaturen», LXXXIV, vol.155 (1929), pp.1-21

MAC DONALD H.J., *Dr. Mephistopheles: Doctors and devils in the librettos of Barbier and Carré*, «The Journal of Musicological Research», 13 (1993), Nr.1/2, pp.49-66

MACAIGNE L.E., *E.T.A. Hoffmann et les conteurs allemands de l'époque romantique*, Paris, 1923

MANSUY M., *Pour une étude comparée de la rêverie*, «Revue de la littérature comparée», 58 (1984), Nr.2, pp.145-164

MARTIN M., *Un aventurier intellectuel sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, le docteur Koreff (1783-1851)*, Paris, Champion, 1925

MILNER M., *L'imaginaire de la mine de Hoffmann à Verne*, in AA. VV., *Du Romantisme au surnaturalisme. Hommage à Claude Pichois*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1985, pp.241-257

MÖNCH W., *Nodier und die deutsche und die englische Literatur*, «Romantische Studien», XXIV, 1931, pp.77-92

PANKALLA G., *E.T.A. Hoffmann und Frankreich*, «Die neueren Sprachen», III, 1954, pp.170-180

PAYR B., *E.T.A. Hoffmann und Théophile Gautier. Ein geisteswissenschaftlicher Beitrag zur vergleichender Literaturgeschichte*, Diss., Leipzig, 1927

PESCHEL E.R., PESCHEL R.E., *Medicine, music and literature: The figure of Dr.Miracle in Offenbach's "Les contes d'Hoffmann"*, «Opera Quarterly», III (1985), Nr.2, pp.59-71

PICHOIS C., *Sur Baudelaire et Hoffmann*, «Revue de littérature comparée», XXVII, 1953, pp.98-99

POMMIER J., *Baudelaire et Hoffmann. Mélanges de philologie d'histoire et de littérature offerts à Joseph Vianey*, Paris, [s.n.], 1934

POMMIER J., BALDENSBERGER F., *Pour les débuts de Hoffmann en France*, «Revue de littérature comparée», XIII, 1933, pp.37- 46

POMMIER J., *Pour les débuts de Hoffmann en France II : Autour d'Olivier Brusson*, «Revue de littérature comparée», XIII, 1933, pp.353-357

PORTER L.-M., *Hoffmannesque and Hamiltonian Sources of Nodier's „Fée aux miettes“*, «Romance-Notes», XIX, 1979, pp.341-344

ROBB G., „*Les chats*“ de Baudelaire. *Une nouvelle lecture*, «Revue d'histoire littéraire de la France», LXXXV (1985), pp.1002-1010

SAGGIORATO L., *Le mythe de Don Juan dans le roman de George Sand „Le château des désertes“*, in A.M. Finoli (a cura di), *Don Giovanni a più voci*, Milano, Cisalpino, 1996, pp.235-250

SAKHEIM A., *E.T.A. Hoffmanns Studien zu seiner Persönlichkeit und seinen Werken*, Leipzig, Haessel, 1908, pp.27-44

SCHÖNHERR K., *Die Bedeutung E.T.A. Hoffmanns für die Entwicklung des musikalischen Gefühls in der französischen Romantik*, Diss., München, 1931

SCHOPBACH I., *Deutschland und die Deutschen im Urteil Honoré de Balzac*, in «Gießener Beiträge zur Romanischen Philologie», XII (1923), pp.1-32

SIGANOS A., *Sur Hoffmann et George Sand: „L'Histoire du véritable Gribouille“ et „L'Enfant étranger“*, «Revue de littérature comparée», LVI (1982), Nr.1, pp.92-95

STEINECKE H., *Hoffmanns Romanwerk in europäischer Perspektive*, E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch, I, 1992-1993, pp.21-35

SÜPFLE T., *Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich*, Gotha, Thienemann, 1888, Vol.2, pp.151-156

TEICHMANN E., *La fortune d'Hoffmann en France*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1961

TOUTTAIN P.-A., *Au pays de «Chimérie». Deux voyageurs enthousiastes. E.T.A. Hoffmann et Gérard de Nerval*, «Cahiers Gérard de Nerval», XIII (1990), pp.31-38

LIPPE G.-B. von der, *La Vie de l'artiste fantastique: The Metamorphosis of the Hoffmann-Poe Figure*, «Revue Canadienne de Littérature Comparée», VI, 1 (hiver 1979), pp.46-63

WAIS K., *Kunst und Leben. Zu ihrer Thematik bei E.T.A. Hoffmann und Balzac*, in *Europäische Literatur im Vergleich. Gesammelte Aufsätze*, Tübingen, Niemeyer, 1983, pp.97-127

WEHR C., *Imaginierte Wirklichkeiten*, Tübingen, Narr, 1997

WEISE K.O., *Die Wirkung einer Synästhesie Hoffmanns in Frankreich*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literatur», XCI, Nr.170, 1936, pp.106-108

WEISE O., *Gérard de Nerval. Romantik und Symbolismus*, Halle, Klinz, 1935, pp.19-22

YON J.-C., *Hoffmann et ses contes*, in *Jacques Offenbach*, Paris, Gallimard, 2000, pp.4-7

L'immagine della Germania nella Francia del XIX secolo

AA.VV., *Die deutsche Romantik im französischen Deutschlandbild :Fragen und Fragwürdigkeiten*, Braunschweig, Limbach, 1957

ADLER-MESNARD E., *La littérature allemande au XIX siècle. Morceaux choisis des meilleurs poètes et prosateurs de cette époque*, Paris, Delagrave, 1889

BALDENSBERGER F., *Goethe en France*, Genève, Slatkine, 2000

BLOESCH H., *Das junge Deutschland in seinen Beziehungen zu Frankreich*, Bern, Francke, 1903

CARRÉ J.-M., *Les écrivains français et le mirage allemand, 1800-1940*, Paris, Boivin, 1947

- CHASLES P., *Etudes sur l'Allemagne au XIX siècle*, Paris, Amyot, 1861
- COMBES E., *Profils et types de la littérature allemande*, Paris, Fischbacher, 1888
- DUMÉRIL E., *Lieds et ballades germaniques. Traduits en vers français ; essai de bibliographie critique*, Paris, Champion, 1934
- DUPOUY A., *France et Allemagne. Littératures comparées*, Paris, Delaplane, 1913
- EGGLI E., *Schiller et le romantisme français*, Genève, Slatkine, 1970
- ESPAGNE M., GREILING W., *Frankreichfreunde : Mittler des französisch- deutschen Kulturtransfers (1750-1850)*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 1996
- ESPAGNE M., *Les transferts culturels franco- allemands*, Paris, PUF, 1999
- FISCHER P., *Die deutsch- französischen Beziehungen im 19. Jahrhundert im Spiegel des französischen Wortschatzes*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 1991
- LAMBERT J., *Ludwig Tieck et les lettres françaises. Aspects d'une résistance au romantisme allemand*, Paris- Louvain, Didier-Presses universitaires de Louvain, 1976
- LÉVY P., *La langue allemande en France*, Paris- Lyon, IAC, 1950-1952
- MONCHOUX A., *L'Allemagne devant les lettres françaises de 1814 à 1835*, Paris, Colin, 1965
- MONCHOUX A., *Edgar Quinet : témoin et juge de l'Allemagne*, [s.l.], [s.n.], 1951
- MORTIER R., *Un précurseur de Mme de Staël : Charles Vanderbourg (1765-1827)*, Paris-Bruxelles, Didier, 1955
- PICHOIS C., *L'image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris, Corti, 1963 ; E. Duméril, *Le Lied allemand et ses traductions poétiques en France*, Paris, Champion, 1935
- REINACH J. , *De l'influence intellectuelle de l'Allemagne sur la France*, «Revue politique et littéraire», II, 1878, pp. 32-46

REYNAUD L., *L'influence allemande en France au XVIII et au XIX siècles*, Paris, Hachette, 1922

ROSSEL V., *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne*, Paris, Fischbacher, 1897

STAËL-HOLSTEIN G. de, *De l'Allemagne*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, 2 voll.

SÜPFLE T., *Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich*, Gotha, Thienemann, 1888

WIESER M., *La fortune d'Uhland en France*, Paris, Nizet, 1972

Capitolo secondo

Il sistema traduttivo francese tra la fine del XVIII secolo e i primi decenni del XIX secolo

E' cosa risaputa che in ambito letterario non c'è testo che possa essere considerato come un "individuo" isolato, una realtà a sé stante: ogni opera è in misura più o meno grande tributaria del *milieu* che la vede nascere. Ciò non vale soltanto per la creazione letteraria propriamente detta, bensì anche per la traduzione, fenomeno di scambio e di mediazione transculturale che necessita di essere ricontestualizzato nella particolare dimensione storica del sistema recettore in cui è stata prodotta. Proprio in relazione al testo tradotto l'analisi comparata suggerisce di prendere anzitutto in esame le «teorie sulla traduzione, [le quali sono] strettamente tributarie delle concezioni linguistiche ed estetiche del momento considerato»¹ vale a dire «la poetica imperante nella letteratura d'arrivo al momento in cui la traduzione viene eseguita»,² poiché essa rappresenta una dei principali fattori che incidono e influiscono sulla strategia messa in opera dal traduttore. La concezione e percezione personale che ogni traduttore ha del proprio compito traduttivo (quella che Berman definisce come posizione traduttiva) non dipende infatti solo ed esclusivamente dai gusti e dalla formazione personale del traduttore, bensì è profondamente condizionata dalla riflessione traduttiva che contraddistingue una certa epoca storica.

Il barone François Adolphe Loève-Weimars, autore della prima traduzione francese dei racconti di E.T.A. Hoffmann, è stato in più occasioni oggetto di condanne, riprovazioni ed attacchi polemici per la presunta disinvoltura con cui avrebbe trattato il testo originale tedesco; come ci ricorda

¹ D. H. Pageaux, *La traduzione nello studio delle letterature comparate*, «Testo a fronte», 24, 2001, p. 61.

² A. Lefevre, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, Torino, UTET, 2002, p. 42.

giustamente José Lambert nell'introduzione ai *Contes fantastiques* tali critiche però hanno dato prova di scarsa lungimiranza, poiché hanno trascurato un fatto essenziale, ovvero che l'adozione di tali tecniche è stata condizionata e avallata da un'intera cultura, di cui il traduttore figura dunque come l'esemplare rappresentante.¹

L'epoca in questione sono i primi decenni del XIX secolo; ricordiamo infatti che la prima edizione dei *Contes fantastiques* hoffmanniani a cura di Loève-Veimars, che consta di venti volumi, viene pubblicata presso la *maison d'édition* parigina di Eugène Renduel dal 1829 al 1833. A questa prima *livraison* ne seguiranno altre due, una tra il 1832 e il 1836 (ristampa dei primi otto volumi) e una terza nel 1843 (due volumi che riprendono gli otto tomi ristampati tra il 1832 e il 1836), per i tipi questa volta non più di Renduel bensì della *maison* Garnier.

Nel presente capitolo si cercherà quindi di delineare le linee di forza del sistema traduttivo francese nel periodo considerato, disamina che si fonda in massima parte sulle preziose indagini effettuate dagli studiosi Lieven D'Hulst, Katrin Van Bragt e José Lambert nell'ambito del progetto di ricerca denominato «Littérature et traduction en France, 1800-1850».²

Il periodo considerato corrisponde ad una delle grandi crisi letterarie e culturali nella storia della Francia: il prestigio dei modelli tradizionali e riconosciuti (come la tragedia), francesi o dell'antichità classica, è

¹ J. Lambert, *Introduction*, in E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques, traduits par Loève-Veimars*, Paris, Garnier-Flammarion, 1982, vol. III, pp. 28-32.

² Con particolare riferimento ai seguenti volumi e articoli: L. D'Hulst, *L'évolution de la poésie en France (1780-1830). Introduction à une analyse des interférences systémiques*, Leuven, Leuven University Press, 1987; L. D'Hulst, *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748-1847)*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990; L. D'Hulst, *La traduction des poètes classiques à l'époque romantique*, «Les Etudes classiques», 1987, T. LV, pp.65-74; L. D'Hulst, *Les variantes textuelles des traductions littéraires*, «Poetics Today», II, 4, pp.133-141; L.D'Hulst, *The Conflict of Translational Models in France (End of 18th-Beginning 19th Century)*, «Dispositio», VII, 1982, pp. 41-52; J. Lambert, *La traduction*, in M. Angenot et al. (a cura di), *Théorie littéraire. problèmes et perspectives*, Paris, PUF, 1989, pp. 151-160; J. Lambert, *La traduction en France à l'époque romantique. A propos d'un article récent*, «Revue de Littérature Comparée», XLIX, 1975, pp.396-412; J. Lambert, *Ludwig Tieck et les lettres françaises*, Leuven, Leuven University Press, 1976; J. Lambert, *Théorie de la littérature et théorie de la traduction en France (1800-1850)*, «Poetics Today», II, 4, pp.161-170; J. Lambert & K. Van Bragt, «*The Vicar of Wakefield*» en langue française. *Traditions et ruptures dans la littérature traduite*, Leuven, Département Literatuurwetenschap, Preprint N°3, 1980; L. D'Hulst, J. Lambert, K. Van Bragt, *Bibliographie des traductions françaises (1810-1840). Répertoire par disciplines*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1995.

minacciato dall'emergere di modelli nuovi. Il dramma, il romanzo, il *vaudeville*, il *conte* e la letteratura femminile, ovvero tutta quella produzione "moderna" che viene sbrigativamente etichettata dalla critica coeva come *littérature facile* o *sous-littérature*, cominciano pian piano a farsi strada nel mondo delle lettere del tempo, scatenando conflitti e tensioni. In questa complessa compagine la traduzione ricopre una funzione alternativamente primaria (innovatrice) o secondaria (conservatrice), a seconda che essa favorisca l'introduzione di nuovi generi, modelli, temi e stili nella cultura d'arrivo, oppure che essa, al contrario, si pieghi e si subordini alle norme del sistema endogeno,¹ neutralizzando in questo modo le influenze straniere.

Il nostro lavoro è suddiviso in due sezioni, che corrispondono a due momenti "forti" nell'evoluzione del modello traduttivo francese: l'opposizione, tra il 1770 e il 1810 circa, tra un modello traduttivo dominante e uno non dominante; il costituirsi, dopo il 1815, di un modello traduttivo "intermedio" e il suo progressivo imporsi come norma dominante.

1770-1810: il modello dominante e il modello non dominante

L'epoca in questione è caratterizzata da uno straordinario pullulare di strategie traduttive, non di rado in concorrenza le une con le altre. Tuttavia, al di là di questa molteplicità ed eterogeneità, all'interno del sistema è possibile operare una fondamentale distinzione tra due diversi modelli traduttivi, il modello in versi e quello in prosa.

¹ Per sistema endogeno si intende il sistema letterario recettore, che nel nostro caso equivale a quello francese; cfr. L. D'Hulst, *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748-1847)*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, p.9.

I. I due modelli traduttivi

Il modello in versi ricopre un ruolo dominante nel periodo compreso tra il 1770 e il 1810 circa ed entra progressivamente in crisi a partire dagli anni 1815-1820, come conseguenza diretta della perdita di prestigio della poesia in versi. Questo codice testuale si applica solamente ai generi poetici elevati, ai cosiddetti testi canonici, in particolare alla poesia epica, tanto quella di autori classici (greco e latino), quanto quella di autori moderni come Tasso, Pope e Milton. E' però vero che anche molte traduzioni di storici ed oratori latini, pur essendo in prosa, vengono attratte nell'orbita del modello dominante e classificate tra le versioni-modello, quale segno e testimonianza dell'enorme prestigio di cui gode ancora il sistema culturale latino in Francia. Si tratta di un codice normativo che prevede una radicale ristrutturazione del testo originale e la sua totale sottomissione alle *contraintes* del sistema poetico francese, il che equivale a dire che il testo importato viene in tutto e per tutto assimilato ad un testo prodotto all'interno del sistema endogeno. La principale forma di manipolazione coincide con la sostituzione del verso straniero, in modo particolare l'esametro classico, con l'alessandrino regolare; l'utilizzo di quest'ultimo determina a sua volta l'applicazione al testo originale di altre norme della versificazione francese, quali la perifrasi, l'armonia imitativa, le rime piatte e il linguaggio elevato. Altri principi gerarchicamente inferiori a quelli succitati, come la riduzione della varietà dei registri linguistici del sistema-fonte e l'adeguamento alle distinzioni di genere attive nel sistema-fonte stesso (e relativa denominazione generica), sono invece suscettibili di un trattamento diversificato, a seconda del testo con il quale il traduttore si trova confrontato: il traduttore cercherà infatti di salvaguardare quanto possibile i principi di un sistema altamente prestigioso qual è il latino, il cui impatto sul sistema canonico francese supera di gran lunga quello di altre lingue straniere, mentre non esiterà a modificare testi appartenenti a sistemi quali il greco, l'italiano e l'inglese, che godono di una posizione meno

autorevole. Ecco perché le denominazioni generiche dei testi latini vengono generalmente conservate (si pensi alle *Odes* oraziane) mentre quelle dei testi moderni sono oggetto di disinvolute trasformazioni (le ballate vengono volentieri ribattezzate *romances* o *pièces fugitives*)¹. Allo stesso modo l'*Iliade* omerica, tanto sul piano del linguaggio che su quello dei costumi, viene ripasmata sul modello dell'*Eneide* virgiliana, che gode all'epoca della stima generalizzata, sia da parte dei critici che dei traduttori. Il modello traduttivo in versi disvela dunque quanto sia ambigua la posizione della traduzione in questo particolare momento storico: trattasi infatti di un modello esogeno² che adotta però convenzioni e norme del sistema endogeno (la poesia francese), assicurando in questo modo la continuità e la stabilità di quest'ultimo.

I testi poetici moderni, come la ballata e più in generale le poesie tedesche, inglesi, spagnole, italiane (di autori come Goethe, Schiller, Heine, Ossian, Young, Gray, Gessner, Dante...), ovvero i cosiddetti testi non canonici, subiscono quella che Lieven D'Hulst denomina una «strategia traduttiva eterogenea»³, che coniuga il mantenimento di alcuni tratti (come l'intrigo e il gioco dei dialoghi) con l'eliminazione o sostituzione, tramite elementi canonici, di quei tratti che vengono giudicati inaccettabili perché in forte discrepanza con i principi e le norme della poesia francese (come la ripetizione di parole, rime e strofe, il colore locale, il metro irregolare, le rime impure e il *narrateur populaire*). Esempio è il caso della ballata straniera, che viene letteralmente sezionata al fine di isolare, al suo interno, le *bizarreries* e le *beautés originales*: le prime vengono bellamente eliminate (o rimpiazzate da elementi testuali più consoni), le seconde vengono invece conservate, ma la loro integrazione nel testo è determinata e orientata dalle norme canoniche del sistema francese. Si veda a tal

¹ L. D'Hulst, *L'évolution de la poésie...*, p.61.

² Il modello esogeno equivale ad un modello testuale e generico, letterario o non letterario, esterno al sistema letterario autoctono, che esercita un'azione di interferenza più o meno intensa su quest'ultimo (esso può coincidere con un sistema letterario straniero, come quello greco-latino, oppure con un sistema non letterario, come quello della scienza o della storia). Cfr. L. D'Hulst, *L'évolution de la poésie...*, p.47 sgg.

³ L. D'Hulst, *L'évolution de la poésie...*, p. 65.

proposito il giudizio dell'anonimo redattore di un articolo apparso nel 1801 nella rivista « Le Spectateur du Nord » a commento della traduzione dei *Chants galliques* di Ossian a cura di Baour-Lormian:

«En passant dans ces vers [la traduction par Baour-Lormian], celui-ci [Ossian] n'a rien perdu de ses beautés mâles et sauvages ; il a même gagné sous quelques rapports : on trouve dans l'imitation moins de désordre, moins de monotonie que dans l'original, et les faits s'y pressent d'avantage. Lormian n'a pas cru devoir, comme Letourneur, suivre Macpherson pas à pas : il a soumis les *Chants Galliques* à l'analyse ; il en a retranché tous les détails oiseux ; il a eu l'art de pallier les défauts, sans rien changer à la teinte.»¹

La versione di Baour-Lormian viene elogiata ed approvata perché ha debitamente subordinato lo stile del testo, caratterizzato da un barbaro disordine e da un'oziosa e ripetitiva monotonia, alle severe regole del *bien écrire* della poesia francese; è lecito chiedersi quanto sia realmente rimasto del carattere aspro, selvaggio e solenne («les beautés mâles et sauvages») dell'originale scozzese annunciato in apertura di articolo! E' stato inoltre riscontrato che la traduzione dei testi non canonici è più dinamica² e convenzionale in proporzione al grado di novità del testo straniero, dovendo il sistema endogeno preservare la propria stabilità e il proprio equilibrio interno; facendo un raffronto tra i testi che appartengono ai due poli nordici che maggiormente compromettono la tradizione francese (il polo inglese e quello tedesco), si desume che le opere d'oltrereño subiscono una manipolazione più radicale rispetto a quelle d'oltremanica. Esemplari a tal proposito sono le poesie di Heinrich Heine, il cui tono popolaresco, fatto di

¹ E.D.J.F., *Traductions et imitations d'Ossian*, «Le Spectateur du Nord», avril-mai-juin 1801, T.18, pp.362-363.

² Per strategia traduttiva dinamica si intende quel tipo di strategia, elaborata in epoca classica, che prevede la manipolazione del testo straniero, allo scopo di assimilarlo alle norme poetiche del sistema letterario recettore (che nel nostro caso equivale a quello di lingua francese). Cfr. L. D'Hulst, *L'évolution....*, p.58 sgg.

leggerezza e musicalità, viene per più di un secolo appesantito da un'obsoleta retorica classica¹.

Al modello in versi si contrappone il modello in prosa, che nel periodo in questione ricopre un ruolo non dominante: è infatti grosso modo a partire dagli anni venti del XIX secolo che traduzioni più adeguate cominciano a comparire con maggiore frequenza. Questo modello è più difficile e complesso da definire e delineare non essendo rigidamente strutturato come quello in versi, ed avendo un carattere fortemente eterogeneo, poiché include non solo le traduzioni in prosa di testi poetici e le traduzioni in prosa dei testi romanzeschi, ma anche quelle dei testi storici, giuridici, epistolari e retorici; esso inoltre non è chiaramente distinto da modelli contigui come il modello traduttivo con funzione didattica (la cosiddetta versione interlineare) e il modello della prosa poetica². Lo stato aleatorio di questo modello è facilmente spiegabile con le caratteristiche della prosa dell'epoca la quale, a differenza della poesia e del teatro, non è considerata come un genere codificato ed è in piena trasformazione ed evoluzione. Il conflitto gerarchico tra i due modelli si estrinseca nel bisogno e nella volontà di elaborare strategie traduttive diverse. Il modello in prosa infatti, contrariamente a quello in versi, impone la fedeltà rigorosa al testo originale, l'esattezza letterale tanto sul piano lessicale che su quello sintattico, principio fondamentale al quale il traduttore non dovrebbe mai derogare, nemmeno quando il testo di partenza contravviene pesantemente alle norme di convenienza e di buon gusto. Questa norma alternativa garantisce autonomia e libertà di movimento alla traduzione in prosa, slegandola dalle *contraintes* imposte dal modello in versi. Se quest'ultimo sollecita il traduttore a rispettare rigorosamente lo stile e le regole lessicali, sintattiche e grammaticali del francese, il modello in prosa tende a rifiutare la stabilità e la cristallizzazione sistemica proposta e supportata dal modello

¹ J. Lambert & K. Van Bragt, "The Vicar of Wakefield" en langue française. Traditions et ruptures dans la littérature traduite, Leuven, Département Literatuurwetenschap, Preprint N°3, 1980, pp. 51-52.

² L. D'Hulst, *The Conflict of Translational Models in France (End of 18th-Beginning 19th Century)*, «Dispositio», VII, 1982, p.44.

in versi e a creare una situazione di conflitto in seno al sistema d'arrivo stesso, introducendo al suo interno qualche istanza di rinnovamento.

II. La riflessione traduttiva¹

La suddetta distinzione tra modello in versi e modello in prosa è adottata e sanzionata anche dalla riflessione traduttiva, che tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo conosce uno sviluppo straordinario, a testimonianza del prestigio di cui gode la traduzione in questo particolare momento storico. Particolarmente rappresentativo a tal proposito è il celebre trattato di Bitaubé «Du goût national considéré par rapport à la traduction», testo del 1779 che, nella sua puntuale disamina dei meriti, dell'importanza e della fortuna della traduzione, concede ampio spazio alla definizione delle differenze reciproche tra traduzione in versi e in prosa:

«Si le traducteur en vers est gêné par les règles de la poésie, d'un autre côté il secoue une partie du joug de la traduction, et ne fait souvent qu'imiter ; on lui passe bien des retranchements et on lui permet d'étendre les idées de son auteur, et même d'y associer les siennes : on exige du traducteur en prose beaucoup plus de fidélité.»²

Tale prestigio è supportato dalle istituzioni, tramite la promozione di programmi scolastici che riservano uno spazio considerevole all'arte della traduzione e l'assegnazione di cattedre universitarie a traduttori. La riflessione sulla traduzione, e in modo particolare la trattatistica, ha come oggetto privilegiato di studio i testi dell'Antichità classica greco-romana; questo vale a dire che nel caso dei testi classici, contrariamente ai testi moderni, la traduzione è concepita come attività relativamente codificata, che dispone di propri modelli, norme e teorie di riferimento. Tale riflessione

¹ Il suddetto sottoparagrafo utilizza come principale parametro di riferimento teorico il testo di Lieven D'Hulst, *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748-1847)*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990.

² P.-J. Bitaubé, *Du goût national considéré par rapport à la traduction*, in *Nouveaux mémoires de l'Académie royale de Sciences et Belles-Lettres de Berlin*, 1779 (citato in D'Hulst, *Cent ans de théorie...*, p.62).

si estrinseca in tre forme principali: i trattati teorici, le prefazioni e i commenti (*compte-rendus*).

Il discorso teorico

I trattati, insieme ad altre forme di discorso teorico come le *Lettres*, le *Observations*, le *Réflexions* e i *Principes*, riflettono le discussioni e i conflitti che dividono i grammatici e i retori nella seconda metà del XVIII secolo, in particolare la dicotomia fedeltà-eleganza e la scelta tra la traduzione in versi o quella in prosa per i testi poetici, dilemma che all'epoca non ha nulla di eccezionale in ambito francese. In questi testi, che cercano di definire ed illustrare le regole particolari della traduzione, l'attività traduttiva viene generalmente presentata come un insieme di procedure disposte gerarchicamente, derivanti in parte dalla grammatica, come la traduzione interlineare, la versione e la traduzione letterale, e in parte dalla retorica, come la parafrasi e l'imitazione o traduzione libera. I teorici ammettono inoltre che il traduttore contravvenga alle rigide regole grammaticali del francese solamente in nome di principi retorici, come l'armonia, la forza, la chiarezza e l'eleganza. Questa duplice dipendenza della traduzione tanto dalla grammatica quanto dalla retorica fa sì che essa sia caratterizzata da uno statuto aleatorio, da un andamento esitante, incerto e confuso, come testimonia assai bene il *Cours de Belles-Lettres distribué par exercices* (1747-1748) di Batteux, professore di retorica e di filosofia greca e latina, grammatico, storico, traduttore di autori classici nonché una delle principali figure della riflessione grammaticale e traduttiva del XVIII secolo. Batteux, nell'esprimere la sua concezione didattica della traduzione, propone infatti una soluzione alquanto malcerta, poiché sollecita il traduttore ad utilizzare i criteri grammaticali quali unici e fondamentali parametri di riferimento teorico (il che implica la riproduzione rigorosa della frase latina in tutti i suoi elementi), ma al tempo stesso gli raccomanda di ricusare e ignorare tali principi ogniqualvolta le regole del *goût* lo rendano necessario:

«Les Latins étaient beaucoup plus libres que nous dans leur langue. Ils avaient des mots qui étaient chez eux du bon ton et qui chez nous paraissent bas [...]. Il ne faudrait qu'un de ces mots pour enlaidir un ouvrage de goût.»¹

Il traduttore è altresì invitato ad allontanarsi dallo stile dell'originale nel momento in cui questo viola i principi dell'armonia, della chiarezza e della vivacità:

«Il faut entièrement abandonner la manière du texte qu'on traduit, quand le sens l'exige pour la clarté, ou le sentiment pour la vivacité, ou l'harmonie pour l'agrément.»²

Il *Cours* di Batteux esemplifica inoltre il carattere normativo dei trattati linguistici e letterari dell'epoca, che screditano quei tratti testuali dell'originale che risultano incompatibili con le rigide norme letterarie francesi quali il *goût*, la *vraisemblance*, la *belle nature* e la *clarté*. Il discorso teorico, condannando pratiche traduttive parzialmente devianti se non addirittura sovversive e facendosi dunque strenuo sostenitore della teoria dell'imitazione, che prevede la subordinazione del testo straniero al *génie* della lingua francese, rappresenta un utile strumento di supporto per la stabilità e l'equilibrio interno del sistema d'arrivo. Esso ratifica dunque la posizione dominante del modello in versi e la strategia traduttiva «dinamica» da esso messa a punto. In modo analogo a Batteux anche Marmontel, tipica figura dell'*homme de lettres* illuminista, poliedrico ed eclettico, nell'articolo sulla traduzione che redige per l'*Encyclopédie* (1777), raccomanda al traduttore di piegarsi alle regole dei modelli letterari francesi, intervenendo senza esitazioni sull'originale qualora questo si

¹ Ch. Batteux, *Lettres sur la phrases française comparée avec la phrase latine*, à M. l'abbé d'Olivet, in *Cours de Belles-Lettres distribué par exercices*, Paris, Desaint et Saillant, 1748, T. II (citato in D'Hulst, *Cent ans de théorie...*, p.31).

² Ibid., p.29.

mostri lacunoso, imperfetto e difettoso. Lungi dall'essere deprecabile, un tale modo di procedere si garantirà anzi il plauso e l'elogio della critica:

«Le premier et le plus indispensable des devoirs du traducteur est de rendre la pensée; et les ouvrages qui ne sont que pensée sont aisés à traduire dans toutes les langues. La clarté, la justesse, la précision, la correction, la décence font alors tout le mérite de la traduction, comme du style original : et si quelques-unes de ces qualités manquent à celui-ci, on sait gré au copiste d'y avoir suppléé. [...] Pour la décence, elle est indispensable, dans quelque langue qu'on écrive. Rien de plus choquant, par exemple, que de voir le plus grave et le plus noble des historiens traduit en langage des halles. Mais jusque-là il n'est pas difficile de réussir, surtout dans notre langue, qui est naturellement claire et noble.»¹

D'Alembert dal canto suo, nelle *Observations sur l'art de traduire* (1759), definisce il testo originale come uno scomodo e fastidioso giogo dal quale il traduttore deve cercare di liberarsi, facendo leva sulla propria straordinaria creatività:

«Le premier joug qu'ils [les traducteurs] souffrent qu'on leur impose, ou plutôt qu'ils s'imposent eux-mêmes, c'est de se borner à être les copistes plutôt que les rivaux des auteurs qu'ils traduisent. Superstitieusement attaché à leur original, ils se croiraient coupables s'ils l'embellissaient, même dans les endroits faibles.»²

Sul finire del XVIII secolo si cominciano però ad intravedere dei segni di rottura: il canone classico e i valori da esso veicolati sono fortemente minacciati da modelli non canonici appartenenti tanto al sistema francese quanto a sistemi stranieri moderni. Fra i teorici si impone l'idea che la

¹ J.-Fr. Marmontel, *Traduction*, in *Suppléments à l'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une société de gens de lettres, Amsterdam, M. Rey, 1777, T. IV (citato in D'Hulst, *Cent ans de théorie...*, p.49).

² J. d'Alembert, *Observations sur l'art de traduire en général, et sur cet essai de traduction en particulier*, in *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, Amsterdam, Z. Chatelain & fils, 1759, T.III (citato in D'Hulst, *Cent ans de théorie...*, p.39).

traduzione dei grandi testi dell'antichità possa rappresentare una solida barriera contro il cattivo gusto, salvaguardando così il modello concettuale classico: la traduzione viene allora considerata come uno strumento indispensabile per l'apprendimento delle regole basilari della composizione francese e per la formazione del *goût*, ragion per cui le viene assegnato un ruolo centrale nei programmi d'insegnamento scolastico. Questa nuova funzione attribuita alla traduzione va ad affiancarsi e ad associarsi confusamente a quella didattica, già sostenuta e promossa dai grammatici nel XVIII secolo e ben illustrata da Beauzée, che nel suo articolo intitolato *Traduction, version* del 1765 fa un uso strumentale della versione, riducendola a puro esercizio grammaticale deputato esclusivamente a rilevare gli scarti del latino rispetto all'ordine naturale e logico del francese:

«La version littérale trouve ses lumières dans la marche invariable de la construction analytique, qui lui sert à faire remarquer les idiotismes de la langue originale.»¹

Lo stato di crisi della dottrina classica è altresì evidenziato dal trattamento che subisce la nozione di *imitation*: promossa dalla generazione di Delille e di quanti sostengono il modello traduttivo in versi, essa viene ora progressivamente messa in causa (per essere poi riusata con forza crescente nel XIX secolo), perché rischia di compromettere la traduzione stessa, che è in procinto di divenire un genere letterario a tutti gli effetti, e che in quanto tale gode del riconoscimento e dell'approvazione generale, tanto degli scrittori quanto delle istituzioni.

Gli inizi del XIX secolo sono a loro volta contraddistinti da tensioni e spinte contrapposte, che vedono il coesistere di modelli e pratiche tradizionali accanto alle emergenti istanze innovatrici. I saggi isolati pubblicati in questo momento di grande vitalità teorica riprendono infatti le questioni

¹ N.Beauzée, *Traduction, version*, in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une société de gens de lettres, Neuchâtel, S.Faulche & Cie, 1765, T. XVI, pp. 510-512 (citato in D'Hulst, *Cent ans de théorie....*, p.43).

dibattute nel secolo precedente e continuano a servirsi di concetti e termini sia di tipo grammaticale che retorico, ma non di rado danno prova di una certa audacia, prendendo le distanze dalla poetica settecentesca e mostrandosi interessati a ciò che i pregiudizi classicistici hanno censurato e ricusato. Vaultier ad esempio, nel testo *De la traduction* (1812), una delle prime *thèses de Belles-Lettres* dell'epoca imperiale, rivisita in chiave critica i concetti traduttivi in vigore nel XVIII secolo, ma lui stesso non può esimersi dall'aderire ai principi enunciati dalla poetica classica. L'autore ripropone la suddivisione tra traduzione in versi e traduzione in prosa, precisando che quest'ultima presuppone una maggiore aderenza all'originale, vale a dire l'astensione da qualsiasi tentativo di abuso, al fine di conservare tutti i tratti del testo, dai più pregevoli aspetti ai più grossolani difetti. Egli ribadisce però che la norma dominante in ambito traduttivo è ancora rappresentata dalla teoria dell'imitazione, norma che presuppone il rispetto delle leggi che governano l'arte della composizione francese:

«L'objet de la traduction est connu, c'est l'imitation. [...] L'art le plus compliqué peut toujours être ramené à un petit nombre de principes généraux : on a dit que la théorie de la traduction pouvait se réduire à deux règles fondamentales : "Rendre le sens de son auteur -et lui conserver son caractère". [...] En faisant un pas de plus, on trouve que ces deux règles elles-mêmes rentrent dans une loi unique, celle de la fidélité ; j'entends la fidélité étendue à tous les détails de la pensée et du style [...]. Bien entendu que l'on suppose admise avant tout la nécessité de se conformer au génie de la langue, aux règles du goût et aux convenances des genres. Les lois générales de l'art d'écrire s'appliquent nécessairement à toutes les formes de la composition. Des traducteurs en prose ont [...] réclamé le droit d'embellir leur modèle; l'exercice d'un tel droit, en le supposant accordé, paraîtrait devoir se borner à pallier les défauts visibles ; réduit à ce seul objet, il ne laisserait pas d'être encore abusif en lui-même. Le traducteur n'a

pas plus de droit sur les défauts que sur les beautés ; les défauts aussi sont des traits, et le plus souvent des traits de physionomie et de caractère.»¹

Trattati coevi si fanno invece portavoce, benché ancora prudentemente e timidamente, di quelle esigenze di rinnovamento che si imporranno con forza crescente di lì a pochi anni. Il conte Ferri de Saint-Constant, nel suo *Rudiments sur la traduction* del 1808, una delle più importanti sintesi sulla traduzione dei testi latini d'inizio Ottocento, esclude dal campo della traduzione vera e propria, che è priva di ambizioni letterarie, la traduzione libera o imitazione *à la Delille*, la quale aspira invece ad elevarsi al medesimo livello dell'originale:

«La traduction proprement dite est la seule qui mérite réellement le nom de traduction, parce qu'elle est la seule qui rende les pensées d'un auteur telles qu'elles sont. On admet cependant la traduction libre qui ne s'assujettit qu'à une partie des règles de l'art de traduire. On la regarde comme un des moyens les plus sûrs pour achever de former le goût, et de saisir cette manière de présenter les objets qui n'appartient qu'aux grands écrivains. [...] La traduction libre est quelquefois une paraphrase et quelquefois une imitation. La paraphrase, n'étant qu'une espèce d'amplification, ne peut guère que défigurer les bons ouvrages, et doit être regardée comme un genre propre à favoriser le mauvais goût. [...] Souvent la traduction libre n'est autre chose qu'une imitation. Elle consiste tantôt à s'appropriier les pensées d'un auteur, en les exprimant d'une manière nouvelle, tantôt à s'emparer d'un ouvrage ancien, et à le reproduire sous la même forme avec de nouvelles beautés, ou sous une forme nouvelle. Le traducteur libre ose se mesurer avec son modèle ; sans cesser d'être copiste, il devient original.»²

¹ M.-C.-F. Vaultier, *De la traduction*, Paris, Académie impériale ancienne et moderne, 1812, pp. 7-12.

² J.-L. Ferri de Saint-Constant, *Rudiments sur la traduction, ou l'Art de traduire le latin en français*, Angers-Paris, Fourier-Mame & A. Bertrand, 1808 (citato in D'Hulst, *Cent ans de théorie...*, pp. 67-68).

In modo analogo anche il trattato *De la manière de traduire les poètes anciens* (1813) di Loyson, lungimirante critico letterario nonché fondatore della rivista «Le Lycée français», precorre i tempi e si misura con alcuni degli interrogativi e delle questioni che negli anni a venire segneranno il dibattito sulla natura e le funzioni della traduzione. Secondo lo studioso la traduzione deve tenere conto di un fondamentale postulato, ovvero dell'intrinseca disparità non solo tra le lingue ma anche, di conseguenza, tra i climi, gli usi e i costumi dei diversi popoli; egli è dunque uno dei primi critici della sua epoca a riconoscere il valore del cosiddetto “colore locale”, tratto testuale al quale verrà assegnato un ruolo di primaria importanza nella traduzione in prosa a partire dagli anni venti del XIX secolo:

«Il y a deux choses à distinguer dans le caractère du style: ce qui appartient au génie du poète, et ce qui tient à la nature de la langue et aux mœurs du temps dans lequel il écrit.»¹

La prefazione

Se la trattatistica, dato il suo elevato grado di astrazione teorica, mantiene sempre un certo ambiguo distacco dalla prassi traduttiva, la prefazione, forma paratestuale di riflessione traduttiva, è invece in stretta e costante correlazione con la «realtà vivente» della traduzione. Il *discours préfaciel*, che può assumere diverse denominazioni (*introduction*, *avertissement*, *discours préliminaire*...), coesiste in parallelo alla teoria dei trattati durante tutto il XVIII secolo, fino agli inizi del XIX secolo, intrattenendo con essa rapporti alquanto ambivalenti. La prefazione si presenta spesso come un discorso normativo che, in modo analogo al trattato linguistico e letterario, critica, scredita o passa sotto silenzio i tratti testuali dell'originale che risultano incompatibili con la strategia traduttiva ufficialmente definita e riconosciuta all'interno del sistema endogeno (il cosiddetto modello traduttivo dominante), contribuendo in questo modo al mantenimento di

¹ Ch. Loyson, *De la manière de traduire les poètes anciens*, Paris, de Fain, 1813, pp.17-18.

rapporti sistemici stabili. Essa assume generalmente questa funzione all'interno delle traduzioni dei testi dell'antichità classica (e, più in generale, dei testi canonici), ovvero nel caso di versioni che godono di grande prestigio letterario. Basti pensare alla prefazione di Delille alla sua traduzione in versi delle *Géorgiques* (1770), testo meritevole di attenzione poiché segna profondamente la riflessione sulla traduzione per tutto il XVIII secolo. In questa sua versione del poema virgiliano Delille, che prima ancora di essere traduttore è uno dei più dotati poeti del suo secolo, applica quali principi traduttivi le medesime regole che governano la composizione poetica del suo tempo, vale a dire l'alessandrino regolare, l'armonia imitativa e la perifrasi. Nel *Discours préliminaire* egli asserisce di essersi preso delle libertà con il testo latino allo scopo di offrire al pubblico di lettori un testo elegante, alieno da tutte quelle espressioni stilisticamente “basse” che una lingua raffinata come quella francese rifugge con orrore:

«Il me reste à parler du système de traduction que j'ai suivi et des libertés que je me suis permises. J'ai toujours remarqué qu'une extrême fidélité en fait de traduction était une extrême infidélité. Un mot est bas en latin ; le mot français qui y répond est bas : si vous vous piquez d'une extrême exactitude, la noblesse du style est donc remplacée par de la bassesse.»¹

In modo analogo Rochefort, esimio ellenista, traduttore ed autore di tragedie e saggi critici, nella sua prefazione al *Théâtre* di Sofocle (1788) sostiene che il traduttore deve dissimulare i difetti e gli errori dell'originale (qui figurato dai tragici greci) che contravvengono alle norme poetiche francesi, come le oscurità, le metafore ardite e i giochi di parole sconvenienti:

¹ J. Delille, *Discours préliminaire*, in *Les Géorgiques de Virgile*, traduction nouvelle en vers français, Paris, C. Bleuët, 1770 (citato in D'Hulst, *Cent ans de théorie...*, p.123).

«Il ne faut pas croire que les tragiques grecs présentent en général à nos yeux l'image de la perfection que nous trouvons, par exemple, dans Homère [...]. Tantôt la concision dégénère en obscurité [...] ; tantôt la naïveté passe les bornes qu'elle doit avoir ; ailleurs, les métaphores sont trop hardies ou déplacées [...]. Quelquefois le poète se permet de jouer sur les mots [...]. Quelquefois enfin, on rencontre, dans le poète le plus sage, des antithèses que le bon goût ne saurait pardonner. [...] Toutes ces taches de l'original sont autant d'écueils pour le traducteur : car s'il n'est pas permis de dissimuler ses fautes, il l'est encore moins de les aggraver par une trop fidèle traduction.»¹

Gli stessi concetti vengono enunciati anche in relazione ai testi poetici moderni canonici, quale ad esempio l'*Orlando furioso* dell'Ariosto. Charles-Joseph Panckoucke e Nicolas-Etienne Framery, nella prefazione alla traduzione del poema italiano cui lavorano in collaborazione, polemizzano contro Marmontel e Delille e proclamano la "sacralità" del testo originale, tuttavia il concetto di "fedeltà" cui si attengono è alquanto ambivalente dato che presuppone il rispetto delle norme retoriche dell'eleganza. Anche il loro testo dunque, con metodo analogo a quello dei trattati, raccomanda che la traduzione aderisca ai criteri imposti dalla lingua d'arrivo:

«Quoique la littéralité ne doive point être séparée de l'élégance, et que le plus sûr moyen d'être élégant soit d'être littéral, il ne faut cependant jamais l'être servilement.»²

Nel caso dei generi non canonici la prefazione ricopre invece un ruolo più ambiguo, non di rado sovversivo e trasgressivo: la questione traduttiva, cui viene concesso uno spazio alquanto esiguo, è presentata seguendo criteri e

¹ M. de Rochefort, *Observations sur les difficultés qui se rencontrent dans la traduction des poètes tragiques grecs*, in *Théâtre de Sophocle*, traduit en entier, avec des remarques et un examen de chaque pièce, Paris, Nyon l'aîné et fils, 1788 (citato in D'Hulst, *Cent ans de théorie...*, p.142).

² Ch.-J. Panckoucke [et N.-E. Framery], *Sur l'art de traduire*, in *Roland furieux. Poème héroïque de l'Arioste*, Paris, Plassan, 1787 (citato in D'Hulst, *Cent ans de théorie...*, p.135).

principi solo parzialmente conformi a quelli delle versioni canoniche, come illustrano assai bene i due esempi che seguono. Particolarmente interessante è il caso di Prévost, l'autore di *Mémoires d'un homme de qualité* e di *Manon Lescaut*, che nella sua prefazione al romanzo *Grandisson* (1755) dell'inglese Samuel Richardson assume un atteggiamento oltremodo ambivalente. La sua *Introduction* assolve infatti a una funzione prettamente retorica, poiché tenta di dissimulare l'alterità del testo tradotto a favore di un'apparente adeguatezza e conformità alle norme della poetica dominante, per compiacere il giudizio della critica. Il traduttore giudica brutti e sconvenienti quei tratti testuali dell'originale che presentano degli scarti e delle discrepanze rispetto al sistema letterario endogeno, perciò ritiene sia suo preciso dovere intervenire sul testo, pena la non accettazione dello stesso in terra francese:

«Une main habile peut lever cette écorce, c'est-à-dire établir l'ordre, retrancher les superfluités, corriger les traits, et ne laisser voir enfin que ce qui mérite effectivement l'admiration. [...] Ce recueil de lettres historiques n'aurait pas dû paraître en français sans une réformation de cette nature¹.

Tutte le soppressioni effettuate sono motivate dal bisogno di restituire al testo le giuste proporzioni, come raccomanda la critica ufficiale, e di eliminare tutti gli elementi volgari che turberebbero un pubblico di lettori francesi:

«J'ai donné une nouvelle face à son [de l'auteur] ouvrage par le retranchement des excursions languissantes, des peintures surchargées, des conversations inutiles et des réflexions déplacées. Le principal reproche que la critique fait à M. Richardson est de perdre quelquefois de vue la mesure de son sujet, et de s'oublier dans les détails : j'ai fait une guerre continuelle à ces défauts de proportion, qui affaiblit l'intérêt. [...] J'ai supprimé ou

¹ [Abbé A.F. Prévost d'Exiles], *Introduction*, in *Nouvelles lettres anglaises ou histoire du chevalier Grandisson* [*The History of Sir Charles Grandisson*, 1754], Amsterdam, 1755 (citato in D'Hulst, *Cent ans de théorie...*, p.109).

réduit aux usages communs de l'Europe ce que ceux de l'Angleterre peuvent avoir de choquant pour les autres nations.»¹

Il testo in traduzione però, che passa quasi in secondo piano rispetto alla suddetta prefazione, non riflette appieno i principi ivi enunciati, discostandosene anzi in parecchi punti, come Prévost stesso confessa:

«[...] Et s'il en reste [de défauts] encore des traces, je dois convenir qu'elles sont inévitables dans un récit en forme de lettres.»²

La prefazione si sforza inoltre di diffondere e acclimatare nel panorama culturale francese dell'epoca temi e forme narrative nuove:

«Après avoir vérifié plus d'une fois que les grandes sources de l'intérêt sont dans le tragique, j'ai voulu tenter si, sans remuer l'âme avec tant de force, on ne pouvait pas l'attacher aussi sensiblement par de plus douces impressions. L'histoire du chevalier Grandisson m'a paru propre à cette expérience.»³

Altrettanto ambigua e piena di “sotterfugi” è la prefazione di Letourneur alla sua traduzione in prosa delle *Nuits* di Young (1769). A lui va ascritto il merito di aver fatto conoscere in terra francese l'opera di scrittori come Ossian, Hervey e Shakespeare, e di avere proposto la produzione di quest'ultimo come modello letterario innovativo da seguire e imitare. In questo *Discours préliminaire* egli fa ampie concessioni al modello traduttivo dominante, asserendo di avere volontariamente amputato e adattato il testo inglese allo scopo di piacere al pubblico («Mon intention a été de tirer de l'Young anglois, un Young françois qui pût plaire à ma

¹ [Abbé A.F. Prévost d'Exiles], *Introduction*, in *Nouvelles lettres anglaises ou histoire du chevalier Grandisson* [*The History of Sir Charles Grandisson*, 1754], Amsterdam, 1755 (citato in D'Hulst, *Cent ans de théorie...*, p.109).

² Ibid.

³ Ibid., p.110).

nation et qu'on pût lire avec intérêt»¹ e si diffonde dettagliatamente sui drastici interventi da lui operati sull'originale, motivandoli con la necessità di porre rimedio ai numerosi difetti del testo inglese. La prolissità youngiana, che consta di continue e oziose ripetizioni, non può che suscitare il disgusto e la disapprovazione del lettore francese:

«Il est tems (sic.) que je finisse des réflexions qu'ils [les lecteurs] feront bien sans moi, pour les prévenir sur les libertés que j'ai prises dans cette traduction. Ce sont les défauts que j'ai cru remarquer dans l'ouvrage qui m'y ont autorisé. Le plus général est celui qui m'a paru le plus propre à inspirer le dégoût, c'est une abondance stérile, une reproduction des mêmes pensées sous mille formes presque semblables, un retour perpétuel de l'Auteur aux idées qu'il a déjà épuisées.»²

Letourneur tuttavia non si azzarda ad eliminare definitivamente i passaggi ritenuti superflui o passibili di soppressione perché grossolani e di cattivo gusto, perciò li relega all'interno delle note a piè di pagina, dando così prova di un certo rispetto dell'integrità del testo originale:

«J'ai élagué toutes ces superfluités, et je les ai rassemblées à la fin de chaque Nuit sous le titre de Notes, qui ne sont point mes remarques, mais l'amas de ces fragmens que j'ai mis au rebut, et de tout ce qui m'a paru bizarre, trivial, mauvais, répété et déjà présenté sous des images beaucoup plus belles.»³

Saint-Ange, uno dei più accreditati traduttori del XVIII secolo, nella sua prefazione alla versione francese de l'*Homme sensible*, romanzo inglese attribuito con qualche esitazione ad un certo Brook, si schiera invece più

¹ P.-P.-F. Letourneur, *Discours préliminaire*, in *Les Nuits d'Young*, traduites de l'anglais, Paris, 1769, T. I, pp. LXIII-LXIV.

² Ibid. p. LXI.

³ Ibid., p. LXII.

esplicitamente a favore della strategia “adeguata”¹ ed “esatta” elaborata dai traduttori in prosa:

«Les Traducteurs d'Anglois sont presque tous dans l'usage de falsifier leur Auteur, sous prétexte de le *franciser*. Sous leur plume, tous les écrivains ont le même style. Tous les étrangers ont le costume de Paris. On ne croit pas être tombé dans ce défaut : on a tâché de rendre avec fidélité les moindres nuances des couleurs locales. Dans quelques cas l'Auteur fait allusion à des usages connus des Anglois ; mais qui font autant d'énigmes pour nous. On a mieux aimé éclaircir ces passages par des notes, que de les supprimer ou de les dénaturer.»²

Il commento

Durante tutto il XVIII secolo i *compte-rendus* dei testi classici e delle moderne epopee in versi assolvono ad una particolare funzione, che consiste nell'attestare il prestigio e il valore del testo originale in contrapposizione alle traduzioni, con posizioni estreme quali quella di Wailly e Dussault, che arrivano a negare la possibilità stessa di praticare la traduzione. I *compte-rendus* condizionano pesantemente la pratica traduttiva, al punto da indurre frequentemente i traduttori ad apportare modifiche alla propria versione sulla base dei suggerimenti e delle critiche ivi formulati. La continua interazione tra il commento linguistico-letterario e la realtà vivente della traduzione conduce all'elaborazione, agli inizi del XIX secolo, di una vera e propria “grammatica del tradurre”, che costituisce un prezioso parametro di riferimento teorico per il critico e favorisce il consolidamento del modello letterario rappresentato dai testi canonici, classici e moderni. Come il *discours préfaciel* anche il *compte-rendu* ha la tendenza ad accordare maggiore spazio alla biografia dell'autore, alla storia

¹ Il grado di adeguatezza di una traduzione corrisponde al livello di equivalenza, di avvicinamento che essa presenta nei confronti delle norme letterarie del sistema letterario d'emissione (il cosiddetto sistema-fonte). Cfr. L. D'Hulst, *L'évolution de la poésie...*, p.19.

² St-Ange, *Préface du traducteur*, in *L'Homme sensible*, traduit de l'anglais [de Brook], 1775, pp. III-XVI.

letteraria del sistema culturale di partenza e all'analisi del genere o della disciplina in questione. In modo analogo alla prefazione anche il *compte-rendu* è diversificato a seconda che si riferisca alla versione francese di un testo latino o di un testo appartenente ad un genere minore, non canonico: il primo tipo di testo è vagliato attentamente e scrupolosamente dalla critica, laddove il secondo è raramente oggetto di un commento e, in quel caso, la questione prettamente traduttiva è completamente trascurata oppure liquidata assai sbrigativamente. Questo dato conferma ancora una volta che solo la traduzione degli autori antichi, in virtù del prestigio di cui godono, sono in grado di sollevare gravi questioni teoriche. I commenti ai testi canonici, classici o moderni che siano, si schierano generalmente a favore della poetica dominante, laddove i commenti ai testi non canonici indulgono prudentemente alla strategia alternativa della letteralità. Si legga ad esempio la *Lettre à Carrion de Nisas sur la manière de traduire Dante* dello scrittore svizzero Jean-Louis Bridel, uno dei pochi testi dell'epoca che si sforzano di definire principi e concetti che regolamentino la traduzione delle letterature moderne. Bridel, nel commentare la propria traduzione in versi del quinto Canto dell'*Inferno* di Dante, ribadisce i principi traduttivi enunciati da Delille, antepoendo il rispetto del gusto francese e le aspettative del lettore alle caratteristiche peculiari dell'originale italiano. La volontà di produrre una versione elegante lo spinge a "migliorare" lo stile dantesco, epurandolo di tutte le trivialità, sconcezze e imperfezioni che lo caratterizzano:

«Il me reste à dire un mot du goût. Dante avait le goût du XIII siècle ; ce goût est bien différent du nôtre. Pédanterie, puérilité, niaiseries, jeux de mots et *concetti*, expressions impropres et ordurières, tableaux dégoûtants : voilà ce qu'il offre en vingt endroits. [...] L'original offre une beauté rustique, quelquefois sans grâce, souvent sans éducation et parlant le

langage des halles ; il faut la décrasser, l'éduquer, et la parer avant de la produire en France ; sans cela, elle y serait fort mal accueillie.»¹

Fra i non numerosi *compte-rendus* di romanzi tradotti di fine Settecento va menzionato quello di Geoffroy alla *Galatée* di Cervantes adattata da un certo Florian, che si distingue dai commenti coevi per la maggiore attenzione riservata alla questione della traduzione. Geoffroy, che è un celebre critico letterario (collabora dapprima all' «Année littéraire» e successivamente al «Journal des débats») e traduttore, polemizza invece contro le numerose soppressioni effettuate nel testo in nome della *délicatesse* francese e difende il principio di esattezza letterale nella trasposizione dei testi non canonici in prosa:

«J'aime à voir les Anglais, les Espagnols, les Italiens dans le costume de leur pays. Je ne les reconnais plus quand ils sont habillés à la française ; cette manie de mutiler et de défigurer les ouvrages sous prétexte de les ajuster à notre goût et à nos mœurs me paraît extravagante ; notre goût et nos mœurs sont-ils donc la règle du beau ?»²

La riflessione sulla traduzione, come hanno cercato di mostrare gli esempi fin qui presentati, conferma dunque la contrapposizione gerarchica tra modello in versi e modello in prosa di cui si è parlato in apertura di capitolo: in piena epoca delle *Belles-Infidèles* la traduzione dei testi stranieri è rigidamente subordinata all'ideale del *bien écrire* e del *bon goût* (strategia dominante), tuttavia l'ideale traduttivo dell'*exactitude*, per quanto “minoritario”, può già annoverare dei sostenitori e difensori.

L'evoluzione del sistema traduttivo dopo il 1815

¹ L. Bridel, *Lettre à Carion de Nizas sur la manière de traduire Dante*, Bâle, Guillaume Haas, 1805 (citato in D'Hulst, *Cent ans de théorie...* p. 197).

² J.-L. Geoffroy, [compte rendu de] *Galatée*, roman pastoral imité de Cervantes par M. de Florian, «L'Année Littéraire», 1783, VIII, p.87.

I. Il modello intermedio

Tra il 1810 e il 1815 si assiste ad un'evoluzione nel sistema traduttivo francese, che corrisponde al progressivo dissociarsi del modello in prosa da quello in versi e la conseguente apertura e affiliazione del modello non canonico stesso a modelli esogeni, sia letterari che non letterari. Ne deriva che alcuni tratti del modello in prosa si combinano con elementi del modello extrasistemico con cui sono in armonia: la funzione istruttiva della traduzione e la norma dell'esattezza letterale si "alleano" ad esempio con il valore documentale del testo invocato dal sistema storico, uno dei modelli extrasistemici con cui il modello in prosa intrattiene rapporti privilegiati. Il principio della letteralità esce rafforzato da questo processo di interferenza, essendo ora motivato dall'esigenza di autenticità storica; il traduttore viene dunque invitato a comportarsi anche da storiografo e a propagare la conoscenza degli usi e costumi e delle idee che regnavano all'epoca in cui è vissuto l'autore del testo (da cui il proliferare, nelle traduzioni dell'epoca, di note esplicative). Questo desiderio di aderire scrupolosamente all'originale sollecita inoltre il traduttore a ricercare e conservare tutti quei tratti testuali non canonici che fino a qualche anno prima (fin verso la fine del XVIII secolo) erano eliminati o subivano profonde trasformazioni in sede di trasposizione: si pensi ad esempio al colore locale e storico, allo stile *familier*, alla mescolanza di diversi registri o alla ripetizione di versi e strofe. Un esempio clamoroso è quello degli epiteti omerici, maltrattati e bistrattati dai traduttori di fine settecento come Rochefort ed ora invece grandemente apprezzati. Il modello traduttivo «intermedio» che si è così venuto a costituire e che origina da un sapiente dosaggio tra elementi tradizionali (canonici) ed elementi testuali importati (non canonici), riduce quello che precedentemente era il modello dominante (modello traduttivo in versi) a modello periferico, per imporsi a sua volta come norma dominante dopo il 1815. Dopo questa data si registra infatti la tendenza crescente a ricusare la "vecchia" strategia dinamica a favore di un'interpretazione più

adeguata dei testi stranieri.¹ Non è da escludersi che il suddetto rinnovamento sia stato almeno in parte ispirato da esempi stranieri, in modo particolare dalla teoria tedesca della traduzione che, costruendosi volontariamente e coscientemente contro le versioni classiche e poetizzanti *à la française*, prescrive la fedeltà e l'esattezza rigorose e condanna ogni forma di abbellimento volto ad annettere e naturalizzare il testo originale². Lecluse ad esempio, nel polemizzare contro il vecchio sistema traduttivo nazionale, fa un diretto ed esplicito richiamo al celebre poeta e traduttore tedesco Heinrich Voss, la cui elegante fedeltà, basata su una puntuale trasposizione verso per verso e metro per metro di alcuni grandi autori classici, scredita le lunghe parafrasi tipicamente francesi:

«A l'exception de celles d'Amyot, il est peu de traductions du sixième siècle dont on puisse encore supporter la lecture. Bien plus, ces prétendues belles infidèles ont perdu elles-mêmes, à nos yeux, tout leur prix, depuis qu'une connaissance plus générale des langues anciennes, nous a mis dans le cas de mieux apercevoir tous leurs défauts. [...] Ce n'est pas que nous pensons qu'il faille observer à la lettre ce *mot pour mot* dont parle Horace. Mais si le génie d'une langue permettait une fidélité poussée jusqu'à ce point, il nous semble qu'on aurait mauvais grâce de nous opposer à contre-sens l'autorité de ce grand critique. [...] Nous avons été devancé dans ce genre de traduction par le célèbre littérateur et poète de l'Allemagne, Heinrich Voss,

¹ Cfr. D'Hulst, *L'évolution de la poésie...*, p.102 sgg.

² Nella Germania romantica la riflessione sulla traduzione, che assume ora dei risvolti empirico-metodologici ora più schiettamente speculativi (legata com'è alla filosofia dell'Idealismo elaborata da Kant, Fichte e Schelling), e che si definisce in contrapposizione alla tradizione della traduzione classica, trae a sua volta impulso sia dalla penetrazione di modelli stranieri nel sistema letterario autoctono (la letteratura di lingua inglese) che da un cambiamento interno al sistema stesso (il recupero e la riscoperta delle proprie "radici" storico-culturali), come puntualizza Antoine Berman nel suo straordinario studio *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* (Paris, Gallimard, 1984): «[...] Au XVIII^e siècle, après la riche floraison des traductions du Baroque, et jusqu'à Herder et Voss, l'influence du classicisme français amène l'apparition d'un courant de traductions purement formelles et conformes au "bon goût" tel que le définit le siècle des Lumières. Ainsi de Wieland, dont les traductions de Shakespeare, nous dit Gundolf, "partent du public" au lieu de "partir des poètes". Cette tendance que les Allemands de l'époque ont eux-même qualifié de francisante est victorieusement combattue avec la pénétration en Allemagne de la littérature anglaise et l'amorce d'un retour aux "sources" (poésie populaire, poésie du Moyen Âge, philosophie de Jacob Boehme, etc.), ainsi qu'avec une ouverture de plus en plus "multiple", pour reprendre le terme d'A.W. Schlegel, sur les diverses littératures mondiales.» (cit., pp. 28-29)

qui voulant faire connaître à ses compatriotes les poètes grecs et latins, a trouvé dans sa langue assez de ressources, pour traduire, vers pour vers et mètre pour mètre, l'Iliade et l'Odissee d'Homère, l'Enéide de Virgile, les Odes d'Horace, etc.»¹

Il costituirsi del campo traduttivo intermedio va di pari passo con la tendenza a selezionare nuovi testi, appartenenti a diversi sistemi-fonte e a diversi generi letterari: i modelli nordici, nella fattispecie quello tedesco e inglese, screditano progressivamente i modelli provenienti dal sud dell'Europa. Tuttavia, i classici latini e greci continuano ad essere tradotti e ritradotti e vengono anch'essi coinvolti nel movimento generale di rinnovamento; ne consegue che il metodo traduttivo applicato alla trasposizione dei testi classici viene modellato e fissato sulla base del metodo utilizzato nella traduzione dei testi moderni, avente come fulcro la norma dell'esattezza.

Questa evoluzione è però caratterizzata da significative contraddizioni, primo fra tutte la mancanza di una concezione teorica sistematica della traduzione, che venga a sostituirsi a quella sviluppatasi in epoca classica ed ora oggetto di dure condanne e riprovazioni. Tuttavia, anche se i traduttori e i critici dell'epoca non mettono a punto alcuna teoria ben elaborata, essi sono generalmente concordi su una questione ben precisa: la difesa di un ideale traduttivo parzialmente nuovo, quello appunto dell'esattezza letterale. Madame de Staël è una delle prime figure a porre il problema della questione traduttiva in termini completamente nuovi. L'articolo *De l'esprit des traductions*, apparso sulla rivista «Biblioteca italiana» nel 1816 con il titolo *Sulla maniera et la utilità delle traduzioni*, rappresenta l'analisi più lucida e compiuta sulla teoria della traduzione messa a punto dalla celeberrima *femme de lettres*, animatrice del gruppo di Coppet e rappresentante dello spirito cosmopolita. In esso Madame de Staël si schiera a favore della traduzione quale strumento indispensabile per porre rimedio

¹ F. Lecluse, *Préface du traducteur*, in *Vie de Périclès, en grec et ne français, précédée d'une dissertation sur l'art de traduire*, Toulouse, 1828, pp. VI-IX.

al progressivo e inesorabile impoverirsi e isterilirsi delle letterature nazionali. Affinché la traduzione possa assolvere al meglio la propria funzione è però necessario adottare un metodo contrapposto a quello praticato dai suoi connazionali, che consiste nel travestire il testo straniero con una patina francese, con l'evidente risultato che nulla di veramente nuovo viene introdotto nel sistema d'arrivo:

«Les traductions des poètes étrangers peuvent, plus efficacement que tout autre moyen, préserver la littérature d'un pays de ces tournures banales qui sont les signes les plus certains de sa décadence. Mais, pour tirer de ce travail un véritable avantage, il ne faut pas, comme les Français, donner sa propre couleur à tout ce qu'on traduit ; [...] on n'y trouverait pas des aliments nouveaux pour sa pensée, et l'on verrait toujours le même visage avec des parures à peine différentes.»¹

Madame de Staël in questo testo si fa dunque portavoce di una concezione evoluta della traduzione, che consiste nell'attribuire a quest'ultima un ruolo innovatore e creatore in seno alla lingua e alla letteratura francese.

L'esistenza di un nuovo canone traduttivo, fondato sulla letteralità e l'esattezza, viene rivendicata sia dai traduttori dei testi moderni, che dai sostenitori della tradizione classica. Per quanto attiene ai primi, particolarmente meritevole di attenzione è l'*Avertissement du traducteur* di Frédéric-Albert Stapfer, che precede la sua traduzione della tragedia goethiana del *Faust* (1823). Il testo rappresenta una sorta di summa dei principi che, a partire grosso modo dagli anni venti del XIX secolo, vengono applicati alla traduzione degli autori tedeschi e inglesi e che si stanno progressivamente estendendo alle letterature straniere moderne nel loro complesso. In linea con le nuove tendenze Stapfer, che è traduttore di professione (a lui si deve in particolare la trasposizione francese del teatro di Goethe), invoca la necessità di mantenersi fedeli all'originale e di

¹ G. de Staël, *De l'esprit des traductions*, in *Œuvres complètes*, Paris, Teuttel et Würzt, 1821, T.XVII, pp. 387-396.

sottrarsi dunque ai modelli endogeni e ai compromessi suggeriti dalla tradizione letteraria francese:

«Ici je n'eusse pu me permettre la prose sans manquer au premier des devoirs d'un traducteur, la fidélité. Et il faut le dire, j'ai senti dans ce cas d'autant moins de répugnance à le remplir, qu'en m'y soustrayant, je me suis imposé de plus grandes obligations encore. [...] Ainsi donc, tout ce qui se chante, et en général tous les endroits du poème où le matériel de la versification entre pour beaucoup, j'ai employé ce langage pour les rendre: en conservant (à quelques exceptions près) aux couplets ou stances le même nombre de vers, aux vers le même nombre de syllabes que dans l'original. Et quant au reste de l'ouvrage, j'ai fait ce qui était en moi pour laisser aux tournures leur vivacité, au dialogue son nerf et sa vérité, au style sa souplesse et son mouvement.»¹

Buona parte del testo è inoltre consacrata alla descrizione stilistico-contenutistica del *Faust* e all'esposizione della biografia di Goethe, con il dichiarato intento di orientare l'interpretazione del testo tradotto. Sulla sua scia si muove Gérard de Nerval, che nelle *Observations* (1827) al *Premier Faust* prende le distanze dalla versione elegante e armoniosa ma eccessivamente “libera” di Saint-Aulaire e accosta invece il proprio metodo traduttivo, fondato sull'esattezza e la riproduzione integrale dell'originale, a quello dello stesso Stapfer, che si è cimentato prima di lui nella non facile impresa di far conoscere alla Francia la straordinaria opera goethiana:

«Je dois maintenant rendre compte de mon travail dont on pourra contester le talent, mais non l'exactitude. Des deux traductions publiées avant la mienne, l'une brillait par un style harmonieux, une expression élégante et souvent heureuse, mais peut-être son auteur, M. Saint-Aulaire, avait-il trop négligé, pour ces avantages, la fidélité qu'un traducteur doit à l'original, on

¹ F.-A. Stapfer, *Avertissement du traducteur*, in *Faust. Tragédie, Œuvres dramatiques de J. W. Goethe*, traduites de l'allemand [par Albert Stapfer], Paris, Bobée, 1823, T. IV (le nostre citazioni sono tratte da L. D'Hulst, *Cent ans de théorie...*, pp. 158-159, le quali si riferiscono alla seguente edizione : Paris, Sautet et Cie, T.IV, pp. III-IV, VI).

peut même lui reprocher les suppressions nombreuses qu'il s'est permis d'y faire, car il vaut mieux, je crois, s'exposer à laisser quelques passages singuliers ou incompréhensibles, que de mutiler un chef-d'œuvre. M. Stapfer a fait le contraire, tout ce qui avait un sens a été traduit et même ce qui n'en avait pas. [...] Cette méthode lui a mérité de grands éloges, et c'est aussi celle que j'ai tenté de suivre.»¹

I medesimi principi traduttivi vengono esposti anche da François-René de Chateaubriand nell'*Avertissement* del 1836 che accompagna la sua traduzione del *Paradise Lost* di Milton, lavoro arduo e laborioso al quale lo scrittore si dedica con passione e tenacia per circa trent'anni. Chateaubriand esprime la chiara volontà di creare una nuova lingua traduttiva, che includa arcaismi, neologismi e calchi, allo scopo di riprodurre quanto più fedelmente possibile il testo di partenza; la strategia adottata, per sua esplicita ammissione, è fondata sulla traduzione letterale, vale a dire sul rispetto sacrale del testo in tutti i suoi tratti, tanto nelle trovate geniali, quanto negli scarti:

«Quant au système de cette traduction, je m'en suis tenu à celui que j'avais adopté autrefois pour les fragments de Milton, cités dans le *Génie du christianisme*. La traduction littérale me paroît toujours la meilleure : une traduction interlinéaire seroit la perfection du genre, si on pouvait lui ôter ce qu'elle a de sauvage. [...] Il faut suivre l'écrivain non-seulement à travers ses beautés, mais encore à travers ses défauts, ses négligences et ses lassitudes. [...] Je n'ai fui ni l'expression horrible, ni l'expression simple, quand je l'ai rencontrée. [...] Tout m'a paru sacré dans le texte, parenthèses, points, virgules.»²

¹ G. de Nerval, *Observations [sur le Premier Faust]*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1989, vol. I, pp.243-244.

² F.-R. de Chateaubriand, *Avertissement*, in *Essai sur la littérature anglaise, et considérations sur le génie des hommes, des temps et des révolutions*, Paris, Gosselin et Furne, 1836 T. I (le nostre citazioni sono però tratte dalla seguente edizione : Paris, Garnier, 1861).

Particolarmente rappresentativo dello spirito del tempo è anche il commento alla traduzione della *Commedia* dantesca di Eugène Aroux a firma del libraio e traduttore svizzero Joël Cherbuliez, cui si devono, in collaborazione con la moglie, molte trasposizioni in francese di numerosi autori tedeschi quali Zschokke, F. Schlegel, Kleist e Tieck. Il *compte rendu* di Cherbuliez definisce la traduzione come un lavoro estremamente delicato, al quale viene affidata la difficile missione di restituire quanto più fedelmente possibile un testo che spesso appartiene ad un sistema letterario e linguistico lontano nel tempo. Cherbuliez, in linea con la generazione romantica, considera il poema di Dante un vero e proprio monumento letterario e storico, che merita di essere trattato con rispetto e riverenza, ragion per cui egli elogia il traduttore, che ha saputo conservare attentamente le diverse funzioni del testo originale, e al contempo invita la critica a giudicare non l'eleganza bensì l'esattezza della versione di Aroux:

«M. Aroux [...] n'a pas reculé devant la tâche immense de traduire La Divine Comédie en alexandrins libres, en s'attachant à calquer scrupuleusement sans prétendre interpréter, ajouter, ni surtout corriger, et à se renfermer dans le sens littéral. [...] La critique doit donc tenir compte de cet avertissement, "afin de ne pas s'arrêter à ce que le vers de la traduction peut au premier aspect offrir d'étrangeté dans la forme, de tours âpres et brusques, de défaut d'harmonie parfois, mais de rechercher si la pensée de Dante est exactement rendue".»¹

Con Cherbuliez siamo ben lontani dall'atteggiamento di un Bridel che, ancora nel 1805, è incapace di comprendere la grandezza del poema di Dante e ritiene indispensabile sacrificarlo alle regole del bello stile e delle *bienséances*. Anche i commenti sulle traduzioni (o ritraduzioni) dei testi classici esprimono l'esigenza di attenersi scrupolosamente al testo di partenza, in aperta polemica con la poetica classica, ormai considerata

¹ J. Cherbuliez, *Compte rendu de Dante, La Divine Comédie : enfer, purgatoire et paradis*, traduction en vers par E. Aroux, « revue critique des livres nouveaux », novembre 1842, pp. 317-319, 321 (citato in D'Hulst, *Cent ans de théorie...*, p.229).

definitivamente superata e anacronistica. Possiamo trovare qualche anticipazione di questo atteggiamento innovatore già in un testo del 1813, la prefazione di J.-B. Gail all' *Examen du Philoctète de La Harpe, rapproché du texte de Sophocle*; l'autore in questione muove severe accuse ad un traduttore apprezzato e accreditato come Laharpe, accusandolo di avere ricoperto lo straordinario testo di Sofocle con un velo di nobiltà e modernità che lo snatura, privandolo del vigore e del *coloris* originario:

«Son [de M. La Harpe] Philoctète est non pas, comme on l'a cru sur la parole de M. de La Harpe lui-même, une traduction fidèle de Sophocle, mais une belle imitation poétique, trop souvent imparfaite [...]. Oui, il est aisé de le démontrer, à côté de belles tirades, bien écrites et qui rendent heureusement le mouvement de l'original, il en est d'autres où l'imitateur a substitué l'art à la nature, une énergie factice à une vigueur réelle, la déclamation au sentiment, l'emphase au sublime, de modernes ornemens (sic.) au coloris antique : interprète parfois fidèle, il a dénaturé Sophocle, tantôt par ce qu'il lui prête, et tantôt par ce qu'il lui ôte.

[...] Je vais donc essayer de défendre Sophocle, et contre de grands écrivains qui, comme Voltaire et La Harpe, l'ont censuré d'après d'infidèles versions ; et contre d'habiles hellénistes qui, décolorant, défigurant, anatomisant, mutilant les textes, rendent les anciens méconnaissables, et nous conduisent, à force de science, à l'ignorance et à la barbarie la plus complète.»¹

In modo analogo, Paul Louis Courier, nella prefazione alla sua “nuova” traduzione di Erodoto, si esprime con tono marcatamente polemico contro le traduzioni di stampo classico, che hanno conferito ai testi antichi un travestimento fallace. Ora più che mai viene dunque sentita l'esigenza di ritradurre questi testi, con l'ambizione di farli conoscere per la prima volta nella loro veste reale. Per farlo è necessario ricusare la pomposa e fiorita

¹ J.-B. Gail, *Examen du Philoctète de La Harpe, rapproché du texte de Sophocle ; avec traduction littérale, notes et observations tant sur les beautés de cette tragédie, que sur les dangers des prétendues restitutions ingénieuses, et index des matières*, Paris, Delalain, 1813, pp. II-V.

lingua accademica e ricorrere alla purezza selvaggia dell'arcaismo linguistico:

«On voit assez que penser traduire Hérodote dans notre langue académique, langue de cour cérémonieuse, roide, apprêtée, pauvre d'ailleurs, mutilée par le bel usage, c'est étrangement s'abuser ; il faut donc une diction naïve, franche, populaire et riche comme celle de Lafontaine. C'est pourtant ce qu'ont essayé de fort honnêtes gens d'ailleurs, qui sans doute n'ont point connu le caractère de cet auteur, ou peut-être ont cru l'honorer en lui prêtant un tel langage, et nous le présentant sous les livrées de la cour en habit habillé. [...] Cette rage d'ennobler, ce jargon, ce ton de cour, infectant le théâtre et la littérature sous Louis XIV et depuis, gâtèrent d'excellents esprits, et sont encore cause qu'on se moque de nous avec juste raison. [...] Un langage si poli, adapté par tous ceux qui chez nous se sont mêlés de traduire les anciens, a fait qu'aucun ancien n'est traduit, à vrai dire, et qu'on n'a presque point de versions qui gardent quelques traits de l'original.»¹

La necessità di conformare la strategia traduttiva dei testi classici, ancora tributaria della poetica settecentesca, a quella in uso nei testi moderni, che invece ha conosciuto di recente uno straordinario progresso, è particolarmente esplicita in un articolo di Bournouf, professore di eloquenza latina al *Collège de France*, pubblicato tra il 1827 e il 1828 in «Le Lycée». Secondo l'autore dell'articolo il modello da seguire è rappresentato dai testi di Shakespeare, che sono stati oggetto delle più disparate traduzioni fin dal secolo precedente, ma che solo da poco tempo possono vantare una vera e profonda conoscenza da parte del lettore francese. L'epoca attuale infatti è avida di conoscenza e non si accontenta più di un approccio superficiale ai testi e agli autori stranieri, ed esige al contrario che il lavoro di traduzione sia eseguito con coscienza, responsabilità e massima attenzione:

¹ P. L. Courier, *Préface du traducteur*, in *Prospectus d'une traduction nouvelles d'Hérodote*, Paris, 1822, pp. XV-XVIII.

«C'est à présent, où nous pouvons faire, si j'ose me servir d'une expression familière, l'inventaire de nos richesses, c'est à présent, dis-je, que si quelque talent s'élevait digne de servir d'interprète à Cicéron, il pourrait aborder, sans trop de folie, cette grande entreprise. [...] Jusqu'ici nous n'avons parlé que de la traduction des écrivains classiques ; mais il en est d'autres d'une école moins sévère, et qui, dans leurs compositions mélangées, ont admis également le bon et le mauvais. Les uns révoltent le goût par des défauts choquans (sic.); les autres lui tendent des pièges et le séduisent par des vices agréables. Le traducteur doit-il à ces écrivains la même fidélité qu'aux Cicéron et aux Démosthène ? Oui, sans doute, s'il est vraiment traducteur ; oui, s'il veut les faire connaître. Tant qu'on n'a voulu se faire de Shakespeare qu'une idée superficielle, on a pu se contenter d'une traduction qui, sans en conserver les beautés, faisait disparaître au moins une grande partie des fautes. Mais notre époque, avide d'une instruction plus sérieuse, exigeait un travail fait avec plus de conscience.»¹

Lo stesso Henri Patin, grande erudito, giornalista, professore alla Sorbona, ove ricopre la cattedra di poesia latina, nonché *secrétaire perpétuel* de l'*Académie française*, si avvicina allo spirito innovatore dei suoi contemporanei in numerosi resoconti che redige per le principali riviste del tempo. Questo il suo commento alla traduzione delle poesie di Orazio a cura di un certo J.F. Stiévenart, apparso sempre tra il 1827 e il 1828 nelle pagine de «Le Lycée»:

«Des changements, si légers qu'ils soient, si insignifiants (sic.) qu'ils paraissent, par cela seul qu'ils ne sont pas indispensables, doivent être condamnés. [...] L'exactitude, quoique portée très loin dans cet estimable travail, n'y était pas toutefois aussi complète qu'on a le droit de l'exiger aujourd'hui.»²

¹ J. L. Bournouf, *De la traduction*, «Le Lycée», 1827-1828, p. 311.

² H. Patin, *Poésies lyriques d'Horace. Traduction nouvelle (par J.F. Stiévenart)*, «Le Lycée», 1827-1828, p. 260.

Particolarmente rappresentativo è anche l'articolo di Anne Bignan, *Des traductions et de l'imitation*, pubblicato sul «*Mercure de France au XIX siècle*» nel 1828. La Bignan, che è poetessa ed autrice di una trasposizione in versi dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, annuncia in questo suo testo l'avvento di un nuovo sistema traduttivo che si contrappone nettamente a quello praticato negli ultimi tre secoli, colpevole di avere alterato la fisionomia degli autori antichi attenuando il vigore e l'energia dell'originale in nome delle ricercatezza e delicatezza francesi. La nuova strategia, che necessita di essere applicata anche alle traduzioni dei testi classici, impone al traduttore di rispettare l'opera in ogni sua parte, evitando sia di sovraccaricare il testo con aggiunte arbitrarie che di operare dei tagli allo stesso. La Bignan, analogamente a Madame de Staël, si dichiara convinta che solo la traduzione fedele e scrupolosa possa apportare dei benefici alla lingua francese, arricchendola di “nuovi tesori letterari”, contrariamente all'imitazione che conduce all'impoverimento di entrambi i sistemi coinvolti, quello di partenza e quello d'arrivo:

«Le nouveau système introduit dans les traductions récentes n'a pas peu contribué à éclairer le goût des lettres. La plupart des traductions des trois derniers siècles, justement surnommées de *belles infidèles*, altéraient la physionomie des auteurs anciens en les couvrant d'une enluminure moderne. [...] Les versions d'aujourd'hui, en serrant de plus près le texte de leurs modèles, nous ont révélé une foule de beautés jusqu'à présent inaperçues. [...] Quel est le devoir d'un traducteur ? Il ne fera pas redescendre dans son siècle le modèle qu'il a choisi, mais il remontera lui-même jusqu'au siècle de son modèle [...]. Quand il se sera profondément pénétré du génie de tel ou tel auteur, [...] qu'il le rende tout entier sans le raccourcir, sans l'allonger ; qu'il le suive dans sa marche, dans ses écarts même ; surtout qu'il n'ait pas la maladroite prétention de le corriger ; il doit tracer une copie fidèle et non pas composer un portrait de fantaisie. [...] Il n'y a donc de salut pour les traductions que dans la fidélité : par là elles enrichissent une littérature de nouveaux tours, de nouvelles images, de

nouvelles pensées. [...] Elles sont préférables à l'imitation, qui, en affaiblissant la couleur d'une époque pour l'approprier aux goûts de notre siècle, ne produit qu'une œuvre équivoque, également éloignée de l'originalité antique que de l'originalité contemporaine.»¹

Nella prefazione alla sua traduzione dell'*Iliade* del 1834 la Bignan richiama i medesimi concetti espressi nei suddetti articoli, opponendo nuovamente il sistema traduttivo classico delle *Belles Infidèles* a quello attuale dell'esattezza, sviluppatosi sotto l'impulso degli esempi venuti dalla Germania e dall'Inghilterra. La *femme de lettres* ritiene dunque che i tempi siano maturi per potersi cimentare con una nuova traduzione del grande poema greco, nel religioso rispetto dell'originale. Il principio della "fedeltà rigorosa", che governa la sua trasposizione del poema omerico, la sollecita a non indietreggiare di fronte ad alcun elemento del testo, comprese le espressioni comunemente considerate volgari e contrarie alle regole della decenza:

«Habile à profiter des savans (sic.) travaux de l'Angleterre et de l'Allemagne, la critique française a pénétré plus intimement dans les entrailles de l'antiquité. [...] Notre poésie s'est dépouillée de ce vain luxe, de ces ornemens (sic.) d'emprunt qui trop souvent l'ont surchargée sans l'embellir. [...] Une traduction en vers de l'Iliade m'a donc semblé maintenant plus exécutable que jamais. [...] Une fidélité rigoureuse, telle est la loi que je me suis imposée. [...] Traduisant sur le texte et non d'après une autre traduction, [...] j'ai tâché de ne jamais ni raccourcir, ni amplifier mon modèle [...]. Quant aux expressions que le goût moderne trouve encore trop vulgaires, je ne me suis fait un scrupule de les traduire sans circonlocution, sans équivalent ; j'ai appelé chaque chose par son nom.»²

¹ A. Bignan, *Des traductions et de l'imitation*, «Le Mercure de France au XIX siècle», 1828, T. XX, pp. 461-468.

² A. Bignan, *Essai sur l'épopée homérique*, in *L'Iliade traduite en vers français*, Paris, 1834, pp. LXXXVI-LXXXVII.

L'unica voce fuori dal coro è quella di Nisard, grande erudito specialista di letterature classiche, critico letterario al «Journal des débats» e al «National» e strenuo avversario delle forme letterarie del romanticismo. Nel suo articolo *D'un commencement de réaction contre la littérature facile à l'occasion de la bibliothèque latine-française de M. Panckoucke*, apparso sulla «Revue de Paris» nel 1833, Nisard si propone di illustrare natura e funzioni dei due possibili metodi traduttivi, quello orientato verso il sistema d'arrivo e quello orientato verso il sistema di partenza, mettendone in luce pregi e carenze. Il primo prevede che il traduttore rimanga fedele alla lingua in cui traduce, il che implica necessariamente che l'autore originale e il suo testo vengano sacrificati alle probabili *délicatesses* di questa stessa lingua. Si tratta del “vecchio” metodo traduttivo, adottato quando la traduzione partecipava attivamente alla letteratura contemporanea e i traduttori traducevano a beneficio della lingua nazionale:

«Dans le premier [système], le traducteur devait rester fidèle à la langue de la traduction, et, pour cela, sacrifier l'auteur traduit à toutes les délicatesses de cette langue, modifier, atténuer, et, au besoin même, omettre sa pensée, si cette pensée ne pouvait être rendue qu'au détriment de la grammaire et des vocabulaires. C'était l'ancien système ; c'est ainsi qu'on traduisait du temps que la traduction faisait partie essentielle de la littérature contemporaine, et que les traducteurs traduisaient au profit de la langue nationale. On juge que dans ce système, la périphrase, les équivalens (sic.), les pour ainsi dire devaient jouer un grand rôle ; on tournait autour de la pensée originale, on l'élaguait ou on la développait selon le besoin, mais rarement [...] on la transportait au bout de la plume, dans toutes ses couleurs naturelles, de la langue originale dans la langue de la traduction. Les auteurs traduits étaient tout français, par leur allure prudente et circonlocutoire ; ils étaient contemporains d'Amyot, de d'Olivet, de Marmontel.»¹

¹ D. Nisard, *D'un commencement de réaction contre la littérature facile à l'occasion de la bibliothèque latine-française de M. Panckoucke*, «Revue de Paris», décembre 1833, Vol. XIX, T. LVII, p. 275.

Il secondo sistema prevede invece che il traduttore pieghi la propria lingua al testo originale, forzandola a prestarsi a innovazioni e alterazioni, in modo da riprodurre l'autore antico con la maggiore fedeltà possibile:

«Dans le second système, le traducteur devait tout simplement retourner la thèse, et sacrifier la langue nationale à l'auteur traduit. La traduction, disait ce système, n'a pas pour objet d'affubler un ancien du costume moderne, un latin de l'habit français, mais de forcer la langue qui traduit à se prêter à toutes les innovations, altérations, surcharges qui peuvent aider cet ancien, ce Latin, à paraître dans sa véritable allure, avec son propre costume à lui, avec tout ce qui le distingue essentiellement d'un moderne on d'un Français.»¹

Questo sistema, per quanto possa inizialmente apparire seducente, rappresenta in realtà un potenziale pericolo per la lingua francese perché, favorendo l'introduzione di "elementi barbari" contrari alle severe e rigide norme endogene, rischia di comprometterne l'unità interna. La stabilità del sistema può essere garantita solamente dal recupero del tradizionale metodo traduttivo, quello adottato dal secolo classico (le cosiddette *Belles Infidèles*):

«Le gain ne vaut jamais le dommage; car le gain, c'est l'acquisition d'une beauté exotique, et par conséquent toujours suspecte; et le dommage, c'est un coup porté à l'unité de la grande langue, et à la foi de ceux qui croient aux renommées qu'elle a faites. [...] Pour le siècle d'Auguste, je crois qu'une bonne traduction est possible dans la langue du siècle de Louis XIV.»²

II. Lo scarto tra "parola" e "atto"

¹ D. Nisard, *D'un commencement de réaction contre la littérature facile à l'occasion de la bibliothèque latine-française de M. Pankoucke*, «Revue de Paris», décembre 1833, Vol. XIX, T. LVII, p. 275.

² Ibid., pp. 277-278.

José Lambert, grande specialista dell'argomento, ci sollecita però ad essere estremamente prudenti nel valutare la situazione traduttiva francese dei primi decenni del XIX secolo, e ci suggerisce di vedere in questi progressi il segno non tanto di una rottura definitiva e radicale con il passato quanto, piuttosto, di una fase di transizione, dato che l'evoluzione del sistema traduttivo è caratterizzata da numerose ricadute e spinte all'indietro. La discrepanza tra la riflessione teorica, che predica l'imporsi di nuovi modelli culturali e traduttivi contrapposti a quelli della poetica classica, e la prassi traduttiva, che spesso indulge a procedure superate, è ben esemplificata da alcuni tra gli *esprits* più rappresentativi del tempo, prima fra tutti la stessa Madame de Staël. I moderni principi enunciati nell'articolo *De l'esprit des traductions* verrebbero infatti drasticamente smentiti dalle sue traduzioni, come hanno puntualmente ricostruito alcuni studi. Per limitarci ad un esempio rappresentativo, vediamo come Claude Pichois giudica la sua traduzione di un frammento tratto dal *Siebenkäs* di Jean-Paul Richter¹ inserito in *De l'Allemagne*. Lo studioso ci informa anzitutto circa la natura del testo-fonte, precisando che Madame de Staël non si sarebbe misurata direttamente con l'originale, probabilmente in ragione della sua conoscenza piuttosto sommaria della lingua tedesca, bensì si sarebbe limitata a modificare e ritoccare una versione preesistente dovuta a Charles Villers. Ne risulta una trasposizione incompleta (il pezzo viene ridotto di circa la metà e privato della conclusione) ed oltremodo "infedele". Le numerose libertà che si è presa la traduttrice sono da attribuirsi in parte ad una mancata comprensione del testo, come testimoniano le inesattezze e i controsensi, e in parte alla cosciente volontà di edulcorare il testo per adeguarlo al pubblico francese dell'epoca, da cui la trasformazione e la soppressione di tutti quegli elementi che avrebbero potuto risultare *choquants*.² L'autore stesso, invitato a commentare la trasposizione

¹ Questo il titolo per intero : *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs*

² Per l'analisi di questo frammento si veda C. Pichois, *L'image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris, Corti, 1963, pp. 256-259.

francese della sua opera, non riesce a frenare un certo disappunto di fronte a un tale stravolgimento, come traspare da queste sue parole:

«Ce passage barbare s'est comme tout le reste transformé en un passage cultivé.»¹

La suddetta traduzione, insieme a due brevi passi critici contenuti anch'essi in *De l'Allemagne*, contribuisce a creare quell'immagine stereotipata e superficiale di Jean-Paul che per decenni si è imposta in Francia. Quello di Madame de Staël è infatti un Jean-Paul fortemente deformato, la cui *bizarrierie* viene ridimensionata in nome di un ideale classico di chiarezza e razionalità; la Staël, nel tentativo tutto francese di naturalizzarlo e di ridurne la carica fortemente innovatrice, non esita infatti a darne una lettura scorretta e riduttiva, assimilandolo a modelli conosciuti e da tempo acclimatati nel sistema letterario francese come il *roman noir*, con cui la produzione di Jean-Paul non presenta alcuna chiara affinità. Anche Nerval, che nelle *Observations* al *Premier Faust* si proclama sostenitore della strategia della letteralità e non risparmia critiche alla versione «disinvolta» del suo predecessore Saint-Aulaire, quando nel 1840 si trova a dover difendere la sua traduzione del *Faust* contro quella curata da Henry Blaze de Bury, confessa apertamente al capo redattore del «Journal de la Librairie» di avere ceduto lui stesso alla “vecchia” pratica traduttiva che riconosce al traduttore il diritto di operare dei tagli all'originale, allo scopo di soddisfare il pubblico dei lettori. In questa lettera Nerval ha cura di precisare che si tratta di una procedura legittima, che viene regolarmente adottata da traduttori prestigiosi e celebri:

«Il [Blaze] a dû compter sur le charme de ses vers pour donner de la valeur à certaines scènes obscures ou faibles du *Faust* posthume, que j'ai désespéré de rendre en prose d'une manière satisfaisante ; mais il ne nierait pas le droit

¹ Citato in C. Pichois, op. cit., p.259.

que j'ai eu de les élaguer, droit dont usèrent souvent, vis-à-vis d'ouvrages plus célèbres encore, MM. Sévélange, de Saint-Aulaire, Loève-Weimar (sic.) et d'autres traducteurs de premier ordre, qui savent que peu d'ouvrages étrangers peuvent, sans coupures satisfaire le goût du lecteur français.»¹

Benché Nerval sia un traduttore piuttosto scrupoloso per i suoi tempi, la sua versione del *Faust* indulge a numerose libertà, quali la semplificazione, la soppressione, alcune audaci trasformazioni ma anche delle inesattezze e degli errori, che tradiscono una certa difficoltà a comprendere l'originale tedesco². A tal proposito si rivela alquanto preziosa la testimonianza di Heinrich Heine, che affidò a Nerval il non facile incarico di trasporre in francese buona parte della sua produzione poetica. Lo scrittore tedesco, nella *Préface* ai suoi *Poèmes et légendes*, asserisce infatti che l'amico fraterno ed insostituibile collaboratore Gérard possedeva una conoscenza lacunosa della lingua tedesca, benché riuscisse a sopperire a tale mancanza grazie ad una singolare capacità intuitiva:

«La diction de Gérard coulait avec une pureté suave, qui était inimitable, et qui ne ressemblait qu'à l'incomparable douceur de son âme. [...] Cette âme était essentiellement sympathique, et sans comprendre beaucoup la langue allemande, Gérard devinait mieux le sens d'une poésie écrite en allemand, que ceux qui avaient fait de cet idiome l'étude de leur vie.»³

Lo stesso Heine conferma inoltre la tendenza di Nerval ad intervenire sul testo originale, operando delle trasformazioni rilevanti; nella medesima *Préface* egli constata infatti a malincuore che il suo traduttore preferito non

¹ G. de Nerval, «Lettre au rédacteur en chef du 'Journal de la Librairie'», in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1989, T. I, p.571 (citazione tratta da J. Lambert, *La traduction en France à l'époque romantique. A propos d'un article récent*, «Revue de Littérature Comparée», XLIX, 1975, p.399).

² Una panoramica del metodo traduttivo adottato da Nerval in quest'opera è offerta nella *Préface* curata da M. Marache, in Goethe, *Faust et le Second Faust, traduction de G. de Nerval*, Garnier, Paris, 1969, pp. XXXI-XXXVIII.

³ H. Heine, *Préface*, in *Poèmes et légendes*, Weimar-Paris, Säkularausgabe, 1978, vol. 13, pp. 11-13.

ha conservato scrupolosamente tutti i testi da lui composti, con l'evidente conseguenza che il testo date alle stampe sia lacunoso. Il giudizio altamente positivo che Heine esprime nei confronti di Nerval e della sua profonda quanto rara sensibilità poetica non riesce a mascherare pienamente il suo rammarico:

«Le livre que je publie aujourd'hui contient la traduction française d'une partie de ces productions lyriques qui m'ont valu dans mon pays le nom de poète (sic.). [...] Je n'ai pu résister au douloureux plaisir de réimprimer dans ce livre "L'Intermezzo" et "La Mer du Nord" . [...] Malheureusement mon ami Gérard, même dans ses jours lucides, était sujet à des continuelles distractions, et je découvris, mais trop tard pour y remédier, qu'il avait égaré sept morceaux de la série qui forme la «La Mer du Nord». J'ai laissé cette lacune dans mon poème pour ne pas nuire à l'ensemble dont l'harmonieuse unité de couleur et de rythme aurait pu être gâtée par l'intercalation de morceaux dus au labeur inculte de ma propre plume. [...] La traduction est l'œuvre d'un littérateur aussi sagace qu'élégant, et qui a réussi mieux que beaucoup de ses compatriotes, à s'approprier les trésors intellectuels de la grave et docte Allemagne sans sacrifier à cette acquisition les qualités raisonnables et généreuses qui appartiennent au génie français.»¹

Pare inoltre che Nerval non si sia limitato ad espungere alcuni pezzi dalla raccolta ma che abbia effettuato altre manipolazioni sul testo di Heine; in particolare non avrebbe tradotto bensì semplicemente riassunto alcune poesie de *La Mer du Nord* e di *Intermezzo* ed avrebbe modificato la disposizione originale dei testi.² Stando alle affermazioni di Lambert nemmeno Chateaubriand si sottrarrebbe completamente ai pregiudizi e al *modus operandi* in vigore nel suo secolo nonostante egli, nell'*Avertissement* al *Paradis perdu* miltoniano, esprima l'augurio che il suo

¹ H. Heine, *Préface*, in *Poèmes et légendes*, Weimar-Paris, Säkularausgabe, 1978, vol. 13, pp. 11-13.

² Si tratterebbe di *Les deux Grenadiers*, *Dona Clara* e *Le Pèlerinage à Kevlaar*, secondo quanto asserisce Martin Zimmermann nel suo studio *Nerval lecteur de Heine. Un essai de sémiotique comparative*, Paris, L'Harmattan, 1999.

esperimento rappresenti il primo cruciale passo sulla strada di una vera e propria rivoluzione in ambito traduttivo:

«Me serait-il permis d'espérer que si mon essai n'est pas trop malheureux, il pourra amener quelque jour une révolution dans l'art de traduire?»¹

Lo studioso ci rammenta infatti che «la méfiance est de rigueur dès que l'âge romantique [...] explicite et justifie sa conception de la traduction»² e ci suggerisce che affermazioni di questo tenore, presentate dall'autore alla stregua di mero manifesto poetico, non sono in realtà aliene da tentativi di *captatio benevolentiae*. Anche la “classicissima” Bignan è oggetto di critiche analoghe: Victor Hugo mette a nudo la sostanziale discrepanza che sussiste tra la celebre prefazione della traduttrice, *Essai sur l'épopée homérique*, che annuncia una versione letterale del poema greco, e il testo stesso della traduzione, che sembrerebbe tradire tali aspettative. Stando alle affermazioni di Hugo, la prefazione di cui sopra ricoprirebbe dunque una mera funzione retorica.³ Anche Philarète Chasles non esprime un giudizio molto lusinghiero nei suoi confronti e la include nella folta schiera dei traduttori inesatti che hanno snaturato e alterato la semplice ingenuità del cantore greco:

«Si nous consultons l'œuvre des traducteurs eux-mêmes, nous verrons jusqu'à quel point d'inexactitude les poètes les plus habiles ont porté le mensonge de la traduction [...]; de combien de couleurs étrangères Cowper, Monti, Voss, et les traducteurs français jusqu'à M. Bignan, ont cherché à embellir ou ont volontairement altéré la forte naïveté du vieux chantre.»⁴

¹ Citato in J. Lambert, *La traduction en France*..., p. 397.

² Si veda il suo *Essai sur la littérature anglaise*, in *Le Paradis perdu*, Paris, Garnier, 1861.

³ Cfr. D'Hulst, *Cent ans de théorie*..., p.161.

⁴ P. Chasles, *Des traducteurs et de l'impuissance des traductions*, in *Etudes sur l'antiquité*, Paris, Amyot, 1846, p.226.

Chasles stesso, che si permette di esprimere giudizi così severi e perentori nei confronti delle versioni altrui, è a sua volta incapace di sottrarsi allo “spirito del tempo” nel momento in cui si cimenta nell’ardua impresa del tradurre. La traduzione delle opere di Jean-Paul Richter che egli dà alle stampe tra il 1834 e il 1835 per i tipi di Abel Ledoux è infatti un tipico esempio di trasposizione dinamica. Il testo è infarcito di parafrasi, errori interpretativi e nonsensi, ma la procedura di cui si abusa maggiormente è l’omissione, benché il traduttore in nota si affretti a prevenire il giudizio del lettore, asserendo di avere scrupolosamente conservato il testo in ogni sua parte («Nous avons [...] tout conservé»)¹. Il ricorso a queste procedure è stato probabilmente determinato in ugual misura dalla fretta e dalla difficoltà oggettiva di capire la lingua tedesca, di cui Chasles, al pari di molti suoi contemporanei, possiede una conoscenza mediocre. Altro esempio interessante è rappresentato da Jules Janin, fine critico e letterato che in piena epoca romantica, nel tradurre il romanzo *Clarissa Harlowe* di Samuel Richardson, ricorre a tecniche traduttive obsolete, eredi della dottrina classica del XVIII secolo.² Sintomatico è anche il caso delle traduzioni del *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, che in pieno XIX secolo circolano in due gruppi distinti, entrambi tributari in maniera più o meno diretta dello spirito settecentesco: il primo è costituito da traduzioni-adattamento, vale a dire rimaneggiamenti di versioni del secolo precedente offerte al pubblico come “nuove” versioni; a questo gruppo di traduzioni dinamiche si contrappone il secondo, che consta invece di traduzioni vere e proprie. Tuttavia, all’interno di questo secondo gruppo figura una versione del XVIII secolo, che fin verso il 1835 continua ad esercitare un ruolo dominante, proponendosi come modello traduttivo! Proprio negli anni trenta del XIX secolo si scatena una feroce polemica tra le due correnti, capeggiate rispettivamente da Madame Testu, rappresentante della tradizione delle *Belles Infidèles*, e Pétrus Borel, che propone un modello

¹ Citato in C. Pichois, op. cit., p.110.

² J. Lambert, K. Van Bragt, op. cit., pp. 55-56.

traduttivo più adeguato, in linea con le nuove norme dominanti, benché non esente a sua volta da pratiche traduttive antiquate.¹ Curioso è poi il caso di Elise Voïart, sorta di Madame de Montolieu del XIX secolo che, pur facendosi apertamente portavoce di una concezione tutta settecentesca della traduzione, gode dell'appoggio incondizionato della stampa dell'epoca. Questa celebre letterata, che si propone di lanciare sul mercato francese alcuni autori tedeschi minori come Caroline Pichler e Auguste Lafontaine, ammette candidamente di essersi avvalsa di un metodo traduttivo che lascia ampio spazio al rimaneggiamento dell'originale. La traduttrice, che si colloca dunque in controtendenza rispetto alla norma dominante, ha però cura di giustificare le libertà che si prende con il testo adducendo motivazioni di ordine estetico, morale e addirittura politico. Si veda ad esempio la dedica a Madame la Baronne B*** in testa alla sua traduzione dei racconti scelti di Auguste Lafontaine:

«Bien que ses [de Lafontaine] charmantes leçons soient applicables à tous les temps, à tous les lieux, je me suis pourtant vue forcée d'en supprimer plus d'une [...]. J'ai craint que la trop grande naïveté du Lafontaine allemand ne convînt ni à notre langue ni à nos mœurs.»²

Altrettanto interessante è l'*Avertissement au lecteur* che apre la traduzione del romanzo *Coralie* di Caroline Pichler: la traduttrice si dice rammaricata di avere ridotto il testo effettuando numerose soppressioni, ma precisa di avere operato in questo modo per non urtare la sensibilità della propria nazione, che si sarebbe sentita offesa dall'animosità che pervade l'originale, e per non annoiare il lettore francese con questioni che riguardano esclusivamente il mondo germanico:

¹ J. Lambert, K. Van Bragt, op. cit., pp. 55-56.

² E. Voïart, *A Madame la Baronne****, in *Choix de contes et nouvelles, dédiés aux femmes*, par Auguste Lafontaine, Paris, Ponthieu, 1820, p. VI.

«J'avoue qu'il m'en a coûté infiniment de toucher avec cette hardiesse à l'œuvre de l'auteur d'*Agathoclès*, [...] mais il le fallait : cet ouvrage, écrit depuis 1814, est empreint d'une teinte d'animosité contre une nation longtemps redoutable...[...] les motifs, respectables sans doute, qui ont porté Mme Pichler à écrire ainsi, sont les mêmes qui me forcent à supprimer entièrement de ma traduction tout ce qui tient à la personnalité nationale, et je pense que nos compatriotes respectifs nous approuveront l'un et l'autre. De plus, l'auteur avait orné cette production d'une foule de choses intéressantes et neuves pour sa patrie, mais qui n'eussent point eu le même attrait pour notre nation ; j'ai donc supprimé des considérations sur le divorce (qui n'existe plus en France), des dissertations sur la musique moderne et la littérature nouvelle de l'Allemagne ; j'ai retranché tout ce qui m'a paru ralentir l'action pour concentrer l'intérêt sur les principaux personnages ; enfin, j'ai donné un nouveau titre, afin d'annoncer de manière plus positive le but moral que s'est proposé l'auteur.»¹

Nemmeno in piena epoca romantica la traduttrice desiste dal proporre al suo pubblico delle «traductions libres», come vengono designate queste versioni nel frontespizio del testo; un ultimo esempio, tratto dall'*Avant-propos* de *Le choix du meurtre* di Auguste Lafontaine, pubblicato nel 1831, ce lo conferma:

«J'ai cru devoir élaguer de ma traduction tout ce qui, selon moi, nuisait à l'intérêt du Roman, et en rendait la marche languissante. Pour cela, j'ai dû faire de grands sacrifices : ainsi j'ai resserré le cadre de l'action, supprimé des personnages, des incidents, des épisodes tout entiers. [...] Ce travail, qui n'était pas sans sécheresse et sans quelques difficultés, ne m'a été suggéré que par la crainte de voir l'auteur, que j'aime, perdre trop dans l'opinion d'un public dont il avait, à de si justes titres, obtenu les suffrages.»²

¹ E. Voïart, *Avertissement du traducteur*, in *Coralie ou le danger de l'exaltation chez les femmes*, par Caroline Pichler, Paris, 1820, T. I.

² E. Voïart, *Avant-propos*, in *Le choix du meurtre*, dernier roman d'Auguste Lafontaine, Paris, Delongchamps, 1831, T.I, pp. V-VI.

La volontà di correggere l'autore riducendo, condensando e tagliando a proprio piacimento il testo nel tentativo di rispettare il gusto dei fruitori finisce con l'assimilare le procedure traduttive d'epoca romantica alle celebri quanto esecrate *Belles infidèles* di sapore classico. Si continua dunque ad anteporre la qualità estetica e stilistica alla questione della "fedeltà": al traduttore viene richiesto di produrre anzitutto un testo bello e gradevole da leggersi. Quando poi il testo necessita di essere inserito in una determinata collezione, destinata ad un determinato tipo di pubblico, come ad esempio i giovani (si pensi alla «Bibliothèque de la jeunesse chrétienne» edita a Tours nel 1855 circa) oppure la grande massa dei lettori, il traduttore subisce pressioni ancora più forti ed è sollecitato a rimaneggiare pesantemente l'originale per rispondere a bisogni, esigenze e richieste particolari. Curiosa è la diversa sorte toccata a due opere di uno stesso autore, l'inglese Laurence Sterne: mentre il *Tristram Shandy*, opera estremamente sottile e complessa, di difficile decifrazione, suscita l'interesse di pochi traduttori e di un numero limitato di lettori, il *Voyage sentimental*, che entra invece nei circuiti della letteratura popolare, subisce manipolazioni ben più marcate (viene persino modificato il tragitto del viaggio compiuto dal protagonista)¹. Questa situazione è avallata e supportata dalla stampa dell'epoca, che dà generalmente prova di scarsa lungimiranza e non si dà pena di verificare la bontà del testo tradotto; accade di frequente dunque che anche traduzioni di scarsa qualità, che propongono una lettura fortemente alterata dell'originale si garantiscano il plauso delle riviste letterarie, ivi comprese quelle specialistiche come la «Revue britannique» e la «Revue germanique» (il succitato caso di Elise Voïart è oltremodo eloquente). Questo stato di cose non è strano e sorprendente in una società che ignora le lingue straniere a livello generalizzato.

¹ E. Voïart, *Avant-propos*, in *Le choix du meurtre*, dernier roman d'Auguste Lafontaine, Paris, Delongchamps, 1831, T.I, pp. V-VI.

E' tuttavia possibile reperire, anche in anni posteriori al 1830, alcuni significativi articoli in cui il redattore di turno, dando prova di un raro senso di responsabilità e lucidità critica, denuncia apertamente carenze, abusi e incapacità dei traduttori. Il «*Mercure de France au XIX siècle*» ospita ad esempio nel 1830 il commento *Quelques mots sur les traductions* a cura di un certo B.M., nel quale viene offerta un'immagine ben poco lusinghiera dei traduttori dell'epoca; l'autore polemizza infatti aspramente contro la pigrizia e la disonestà intellettuale di traduttori ed editori, che lanciano sul mercato traduzioni infarcite dei più disparati errori, facendo leva sulla buona fede di un pubblico di lettori che possiede una conoscenza molto limitata delle lingue straniere. Queste traduzioni spesso non sono altro che rimaneggiamenti raffazzonati di versioni precedentemente pubblicate, alle quali vengono apportati quei minimi cambiamenti che evitano al traduttore e all'editore di incorrere nell'accusa di plagio:

«Quand une traduction existe [...], le libraire ou le nouveau traducteur en général, s'occupent moins de faire une traduction nouvelle que de *retraduire* la traduction déjà faite, avec les variantes nécessaires pour sauver le plagiat. Il est facile de relever une omission, un non-sens ou un contre-sens à l'aide d'un dictionnaire, et le nouveau traducteur s'empresse de consigner sa découverte au bas de la page qu'il traduit, en substituant maintes fois une bévue à une autre. D'autres sont moins délicats : afin de piller plus sûrement leur prédécesseur, ils lui supposent des fautes qu'il n'a pas faites, sachant bien que quatre-vingt-dix-neuf lecteurs sur cent le croiront sur parole.»¹

Altrettanto interessante e degno di nota è l'articolo di Savoye pubblicato nel 1835 sulla «*Revue du Nord*»; il testo, dopo avere ricostruito brevemente la storia del teatro tedesco contemporaneo, esprime giudizi alquanto severi nei confronti della traduzione dell'opera di Koerner *Le garde de nuit* a cura di Xavier Marmier, benché quest'ultimo sia uno dei germanisti più celebri dei

¹ B.M., *Quelques mots sur les traductions*, «*Mercure de France au XIX siècle*», 1830, T.XXI, p. 109.

suoi tempi ed uno dei traduttori più dotati e più esatti. Gli errori di cui pullula la versione francese sarebbero da attribuirsi, secondo Savoye, ad una pressoché totale *méconnaissance* della lingua tedesca, che include la grammatica, la sintassi e il lessico:

«Il ne s'agira pas ici d'inégalités de style, de périphrases pesantes, inconvénient inévitable de toute traduction; nous n'entendons parler que d'erreurs, d'inexactitudes, et de fausses interprétations qui ne rendent pas ce que le poète a dit, et lui font avancer ce à quoi il n'a jamais songé, en un mot, des fautes qui démontrent évidemment que le traducteur est étranger à la syntaxe et au vocabulaire de la langue allemande, et qu'il en méconnaît autant la lettre et les premiers rudimens (sic.) de grammaire que l'esprit et la tournure nationale.»¹

Il rimprovero viene successivamente esteso all'intera categoria dei traduttori di teatro straniero che, con metodo analogo a quello applicato da Marmier, operano tagli indiscriminati e ingiustificati all'opera qualora non riescano a comprendere l'originale, e dissimulano la loro ignoranza e malafede dietro una pretesa volontà di compiacere il pubblico francese. Altrettanto colpevole è la critica condiscendente la quale, anziché denunciare tali misfatti, si profonde in elogi e in ringraziamenti nei confronti di colui che ha saputo risparmiare ai francesi una tale accozzaglia di volgarità e brutture:

«Les antécédens (sic.) de telles profanations ne manquent pas. On n'a qu'à découvrir la première traduction venue de Shakespeare, de Schiller ou de Goëthe (sic.), quelque célèbres que soient les noms qu'elles portent en tête, pour se convaincre que la chose dont on se souciait le moins dans les soi-disant traductions des théâtres étrangers, ce sont les idées originales, le génie national, le cachet particulier de l'auteur traduit. [...] Dans ces traductions manœuvrées, ce qu'on ne comprend pas on le supprime, ou l'on

¹ Savoye, *Poète dramatiques allemands. -Théodore Koerner. Le garde de nuit, traduit par M. Xavier Marmier*, «Revue du Nord», 2, 1835, p.235.

se débarrasse en déclarant dans une note *ad hoc* qu'on sauve au lecteur français un non sens, une platitude indigne d'être rendue en français. Après cela la critique bienveillante s'empare de l'œuvre ainsi meurtrie, vient assurer que «le traducteur français a su éviter avec un rare bonheur, les passages choquants (sic.), les duretés de style et les trivialités ; qu'il a très adroitement habillé à la française les idées de l'auteur étranger ; qu'il n'a pas seulement traduit mais *corrigé* l'original.» Corriger Schiller e Goethe (sic.)! »¹

L'article *Des traductions*, comparso nella «Bibliothèque universelle de Genève» nel 1836, ricalca il suddetto testo di Savoye tanto nel tono polemico quanto nelle critiche radicalmente negative che vengono rivolte all'intero panorama traduttivo dell'epoca. L'anonimo redattore imputa l'atteggiamento eccessivamente disinvolto dei traduttori, che si estrinseca in nonsensi, soppressioni e interpretazioni scorrette, non tanto al giogo del *goût*, quanto alla loro superficiale e insufficiente conoscenza delle lingue moderne. Vengono passati al vaglio della sua penna tagliente ed ironica alcuni tra i traduttori più in vista dei primi decenni dell'Ottocento, ivi figurano, tra gli altri, Madame de Staël, Amédée Pichot e il nostro Loève-Weimars. In modo analogo a Savoye, nemmeno questo anonimo autore risparmia la stampa, che si mostra costantemente compiacente nei confronti del traduttore di turno, lodandolo ed esaltandolo senza preoccuparsi di verificare sul campo se questi abbia davvero prodotto un lavoro serio, attento e rispettoso dell'originale:

«On a souvent traité des devoirs des traducteurs, et des qualités que doit offrir une bonne traduction. Je n'ai point le projet de reprendre ici l'ensemble de cette question. [...] La thèse que je me propose de soutenir ici est beaucoup plus simple, et paraîtra de prime abord très évidente : *c'est que, pour traduire, la première condition requise, c'est de connaître la langue dans laquelle on traduit.* Cette vérité, si claire en apparence, paraît avoir échappé à la perspicacité de presque tous nos traducteurs modernes (je

¹ Savoye, *Poète dramatiques allemands. -Théodore Koerner. Le garde de nuit, traduit par M. Xavier Marmier*, «Revue du Nord», 2, 1835, p.240.

parle ici de la France). Le plus grand nombre ne s'en doute pas, et je ne serais pas étonné que plusieurs ne s'imaginassent de bonne foi que l'ignorance de la langue peut bien avoir son utilité, comme de préserver le traducteur de germanismes, des anglicismes, etc., et de maintenir le style pur de tout alliage étranger.

Mais, dira-t-on, comment traduire si l'on ne comprend pas l'original ? Le problème paraît en effet difficile à résoudre ; mais l'industrie des traducteurs est grande, et l'apparente impossibilité de la chose a dû céder devant leurs inventions ingénieuses. Ces inventions sont de plusieurs sortes, selon que le traducteur sait un peu plus ou un peu moins de langue. Sa science va-t-elle jusqu'à lui faire entrevoir à peu près le sens de la phrase, deviner à demi l'idée de son auteur, il a recours à l'équivalent, à la périphrase, à l'interprétation ; ne comprend-il point, tout en s'imaginant comprendre, il use alors du contre-sens ; se trouve-t-il enfin complètement en défaut, sans pouvoir se faire aucune illusion, il lui reste encore la double ressource du non-sens ou de la suppression. On voit que les procédés divers se réduisent à trois :

1. Faire parler l'auteur autrement qu'il ne parle.
2. Lui faire dire le contraire de ce qu'il a dit.
3. Ne lui faire dire rien du tout.

A l'aide de ces moyens toute difficulté s'aplanit, et vous traduisez couramment, élégamment, toute espèce d'ouvrages. Vous devenez l'interprète des grands écrivains étrangers, vous accolez votre nom à celui de Walter Scott, de Goethe, de Byron, de Schiller, vous leur servez d'introducteur dans le monde littéraire français, en laissant sous-entendre que, grâce à votre savoir-faire, ces génies un peu incultes peuvent désormais se présenter dans la bonne société. Cependant la presse qui vous croit sur parole, n'ayant guère le temps d'aller voir si vous avez dit vrai, vous loue et vous exalte, le public qui croit à la presse vous achète et vous lit, et de croyance en croyance vous arrivez à croire vous-même que vous êtes un excellent traducteur, puisque tout le monde le répète.»¹

¹ [Anon.], *Des traductions*, «Bibliothèque universelle de Genève», juin 1836, T.III, pp.244-245.

L'ignoranza linguistica e la necessità di soddisfare le aspettative dei destinatari sembrano essere dunque i principali responsabili del perdurare, anche in pieno ottocento, di procedure traduttive dinamiche; tuttavia, possono essere individuati almeno altri due fattori che spingono il traduttore a trasformare il testo originale e a non conservarlo nella sua integrità. Se il traduttore è uno scrittore di prim'ordine, è alquanto probabile che la strategia da lui adottata sia fortemente condizionata dalla sua personale poetica. Pierre Nordon, nel valutare la trasposizione mussetiana di *Confessions of an English Opium-Eater*, rileva che alcune delle modifiche operate sul testo sono sicuramente attribuibili ad una progressiva identificazione spirituale di Musset con l'eroe di De Quincey; nei passaggi in questione si assiste dunque ad un *effacement* del traduttore davanti al poeta¹». Qualcosa di analogo può essere avanzato anche nel caso di Nerval traduttore di Heine: il già citato studio di Zimmermann ascrive le sensibili divergenze testuali tra l'originale tedesco e la versione riassunta (non tradotta) di Nerval alla volontà di quest'ultimo di integrare questi pezzi poetici nella propria personale visione religiosa.

L'esitazione del traduttore tra una versione adeguata e una più dinamica può infine dipendere dall'esistenza o meno, nel sistema letterario francese, del genere rappresentato dal testo originale. Numerosi testi di autori tedeschi come Tieck e lo stesso Hoffmann, ad esempio, sospesi a metà tra il *fictionnel* e il critico, vengono adeguati e conformati a modelli testuali e generici francesi: la formazione (*Bildung*) dell'artista romantico è notevolmente ridimensionata a vantaggio dell'intrigo, in ciò che esso ha di più romanzesco, le riflessioni sulla musica e la letteratura (discussioni a carattere morale-estetico), inserite nel corpo del testo narrativo, vengono generalmente trasformate a livello terminologico, onde evitare un linguaggio troppo tecnico e specialistico, che contravverrebbe all'esigenza tutta classica di una prosa elegante, gradevole e leggera.

¹ P. Nordon, *Musset et l'Angleterre*, «Les Lettres romanes», XXI (1967), p.34.

Questa nostra sommaria panoramica ha cercato dunque di mettere in evidenza due questioni cruciali, vale a dire il profondo rinnovamento dell'arte della traduzione tra il 1815 e il 1830, su impulso della sensibilità romantica, rinnovamento che corrisponde alla progressiva adozione di metodologie più adeguate e rispettose del testo originale, e il perdurare, accanto a queste nuove forme epistemologiche, di procedure più tradizionali e obsolete. I primi decenni del XIX secolo sono anni di grande fermento culturale e di profonde contraddizioni, durante i quali i precetti della «vecchia scuola» classica vengono contestati e condannati, ma continuano tuttavia ad essere non di rado applicati da coloro che si considerano i fautori della «nuova scuola» traduttiva.

BIBLIOGRAFIA

Opere citate

I. Testi

ALEMBERT Jean le Rond d', *Observations sur l'art de traduire en général, et sur cet essai de traduction en particulier*, in *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, Amsterdam, Z. Chatelain & fils, 1759, T.III, pp.3-32.

B.M., *Quelques mots sur les traductions*, «*Mercure de France au XIX siècle*», 1830, T.XXI, pp. 107-110.

BATTEUX Ch., *Lettres sur la phrases française comparée avec la phrase latine*, à M. l'abbé d'Olivet, in *Cours de Belles-Lettres distribué par exercices*, Paris, Desaint et Saillant, 1748, T. II, pp.62-84, 126-139.

BEAUZÉE N., *Traduction, version*, in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une société de gens de lettres, Neuchâtel, S.Faulche & Cie, 1765, T. XVI, pp. 510-512.

BIGNAN A., *Des traductions et de l'imitation*, «*Le Mercure de France au XIX siècle*», 1828, T. XX, pp. 458-468 e 547-558.

BITAUBÉ P.-J., *Du goût national considéré par rapport à la traduction*, in *Nouveaux mémoires de l'Académie royale de Sciences et Belles-Lettres de Berlin*, 1779.

BOURNOUF J.-L., *De la traduction*, «*Le Lycée*», 1827-1828, pp.214-223 e 309-319.

BRIDEL J., *Lettre à Carion de Nisas sur la manière de traduire Dante*, Bâle, Guillaume Haas, 1805.

CHASLES P., *Des traducteurs et de l'impuissance des traductions*, in *Etudes sur l'antiquité*, Paris, Amyot, 1846, pp. 223-241.

CHATEAUBRIAND F.-R. de, *Avertissement*, in *Essai sur la littérature anglaise, et considérations sur le génie des hommes, des temps et des révolutions*, Paris, Gosselin et Furne, 1836, pp. 3-18.

[CHERBULIEZ J.], [compte rendu de] Dante, *La Divine Comédie : enfer, purgatoire et paradis*, traduction en vers par E. Aroux, «Revue critique des livres nouveaux », novembre 1842, pp. 317-321.

COURIER P.-L., *Préface du traducteur*, in *Prospectus d'une traduction nouvelles d'Hérodote*, Paris, 1822, pp.III-XX.

DELILLE J., *Discours préliminaire*, in *Les Géorgiques de Virgile*, traduction nouvelle en vers français, Paris, C. Bleuët, 1770.

[Anon.], *Des traductions*, «Bibliothèque universelle de Genève», juin 1836, T.III, pp.244-273.

E.D.J.F., *Traductions et imitations d'Ossian*, «Le Spectateur du Nord », avril-mai-juin 1801, T.18, pp.362-363.

FERRI DE SAINT-CONSTANT J.-L., *Rudiments sur la traduction, ou l'Art de traduire le latin en français*, Angers-Paris, Fourier-Mame & A. Bertrand, 1808.

GAIL J.-B., *Examen du Philoctète de La Harpe, rapproché du texte de Sophocle ; avec traduction littérale, notes et observations tant sur les beautés de cette tragédie, que sur les dangers des prétendues restitutions ingénieuses, et index des matières*, Paris, Delalain, 1813.

GEOFFROY J.L. , [compte rendu de] *Galatée*, roman pastoral imité de Cervantes par M. de Florian, « L'Année Littéraire », 1783, VIII, pp.73-102.

HEINE H., *Préface*, in *Poèmes et légendes*, Weimar-Paris, Säkularausgabe, 1978, Bd. 13, pp. 11-13.

LECLUSE F., *Préface du traducteur*, in *Vie de Péricles, en grec et ne français, précédée d'une dissertation sur l'art de traduire*, Toulouse, 1828, pp. VI-IX.

LEFEVERE A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, Torino, UTET, 2002.

LETOURNEUR P., *Discours préliminaire*, in *Les Nuits d'Young*, traduites de l'anglais, Paris, Lajay, 1769, T. I, pp. V-LXXXVI.

LOYSON Ch., *De la manière de traduire les poètes anciens*, Paris, de Fain, 1813.

MARACHE M., *Préface*, in J. W. Goethe, *Faust et le Second Faust*, traduction de G. de Nerval, Garnier, Paris, 1969, pp. I-XXXVIII.

MARMONTEL J.-Fr., *Traduction*, in *Suppléments à l'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une société de gens de lettres, Amsterdam, M. Rey, 1777, T. IV.

NERVAL G. de, *Observations [sur le Premier Faust]*, in *Œuvres complètes*, Paris, La Pléiade, Vol. I., pp. 243-247.

NISARD D., *D'un commencement de réaction contre la littérature facile à l'occasion de la bibliothèque latine-française de M. Pankoucke*, «Revue de Paris», 22 décembre 1833, pp. 211-228 e 29 décembre 1833, pp.261-287.

PANCKOUCKE Ch.-J. [et Framery N.-E.], *Sur l'art de traduire*, in *Roland furieux*. Poème héroïque de l'Arioste, Paris, Plassan, 1787, T. I, pp. 1-52.

PATIN H., *Poésies lyriques d'Horace. Traduction nouvelle (par J.F. Stiévenart)*, «Le Lycée», 1827-1828, pp.254-264.

[PRÉVOST D'EXILES abbé A.F.], *Introduction*, in *Nouvelles lettres anglaises ou histoire du chevalier Grandisson [The History of Sir Charles Grandisson, 1754]*. Par l'auteur de *Pamela* et de *Clarisse*, Amsterdam, 1755, t. I, pp.I-VIII.

ROCHEFORT M. de, *Observations sur les difficultés qui se rencontrent dans la traduction des poètes tragiques grecs*, in *Théâtre de Sophocle*, traduit en entier, avec des remarques et un examen de chaque pièce, Paris, Nyon l'aîné et fils, 1788, T.I, pp.XXI-XLIII.

SAVOYE, [compte rendu de] *Poète dramatiques allemands. -Théodore Koerner. Le garde de nuit*, traduit par M. Xavier Marmier, «Revue du Nord», 2, 1835, pp.230-241.

STAËL G. de, *De l'esprit des traductions*, in *Œuvres complètes*, Paris, Treuttel et Würzt, 1821, T.XVII, pp.387-399.

SAINT-ANGE, *Préface du traducteur*, in *L'Homme sensible*, traduit de l'anglais [de Brook], Paris, 1775, pp.III-XVI.

[STAPFER A.], *Avertissement du traducteur*, in *Faust. Tragédie, Œuvres dramatiques de J. W. Goethe*, traduites de l'allemand, Paris, Bobée, 1823, T. IV.

VAULTIER M.-C.-F., *De la traduction*, Paris, Académie impériale ancienne et moderne, 1812.

VOÏART E., *A Madame la Baronne****, in *Choix de contes et nouvelles, dédiés aux femmes, par Auguste Lafontaine*, Paris, Ponthieu, 1820, pp.V-VIII.

VOÏART E., *Avant-propos*, in *Le choix du meurtre*, dernier roman d'Auguste Lafontaine, Paris, Delongchamps, 1831, T.I, pp. I-VII.

VOÏART E., *Avertissement du traducteur*, in *Coralie ou le danger de l'exaltation chez les femmes*, par Caroline Pichler, Paris, 1820, T. I.

II. Studi

BERMAN A., *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

D'HULST L., *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748-1847)*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.

D'HULST L., *The Conflict of Translational Models in France (End of 18th-Beginning 19th Century)*, « Dispositio », VII, 1982.

D'HULST L., *La traduction des poètes classiques à l'époque romantique*, «Les Etudes classiques», 1987, T. LV, pp.65-74

D'HULST L., *Les variantes textuelles des traductions littéraires*, «Poetics Today», II, 4, pp.133-141

D'HULST L., *The Conflict of Translational Models in France (End of 18th-Beginning 19th Century)*, «Dispositio», VII, 1982, pp. 41-52

D'HULST L., LAMBERT J., BRAGT K. van, *Bibliographie des traductions françaises (1810-1840). Répertoire par disciplines*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1995.

LAMBERT J., *Introduction*, in E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques, traduits par Loève-Veimars*, Paris, Garnier-Flammarion, 1982, vol. 3.

LAMBERT L., *La traduction en France à l'époque romantique. A propos d'un article récent*, «Revue de Littérature Comparée», XLIX, 1975, pp.396-412.

LAMBERT J., *La traduction*, in M. Angenot et al. (a cura di), *Théorie littéraire. problèmes et perspectives*, Paris, PUF, 1989, pp. 151-160

LAMBERT J., *Ludwig Tieck et les lettres françaises*, Leuven, Leuven University Press, 1976

LAMBERT J., *Théorie de la littérature et théorie de la traduction en France (1800-1850)*, «Poetics Today», II, 4, pp.161-170

LAMBERT J., BRAGT K. van, “*The Vicar of Wakefield*” en langue française. *Traditions et ruptures dans la littérature traduite*, Leuven, Département Literatuurwetenschap, Preprint N°3, 1980

NORDON P., *Musset et l'Angleterre*, «Les Lettres romanes», XXI (1967), pp.28-46.

PAGEAUX D.H., *La traduzione nello studio delle letterature comparate*, «Testo a fronte», 24, 2001, pp.49-66.

PICHOIS C., *L'image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris, Corti, 1963.

ZIMMERMANN M., *Nerval lecteur de Heine. Un essai de sémiotique comparative*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Capitolo terzo

Il traduttore dei *Contes fantastiques*, François-Adolphe Loève-Veimars

Dopo avere cercato di ricostruire le linee essenziali del sistema traduttivo nel quale si trova ad agire Loève-Veimars, cercheremo ora di conoscere più da vicino lo stesso traduttore, nel tentativo di gettare qualche luce sul suo *travail traducif* prima ancora di affrontare in concreto la disamina del testo tradotto.

Nota biografica

Le notizie circa l'origine di François-Adolphe Loève-Veimars sono avvolte da un certo mistero,¹ sul quale molti suoi contemporanei si compiacciono nell'insistere, ma dal quale egli si difende con vigore, come emerge dalle raccomandazioni che questi rivolge a François Buloz, il direttore della «Revue des deux mondes», poco prima di imbarcarsi per l'Egitto:

«Je vous supplie, si on m'attaque, de répondre, et si c'est pour la nationalité qu'on conteste à Benjamin Constant, à Mallac et vous, ce mot seulement qui est un fait: M. Loève-Veimars est né de parents qui étaient naturalisés Français et établis à Paris, dix ans avant la réunion sous l'Empire de leur pays à la France.»²

¹ Lo stesso cognome di François-Adolphe è oggetto delle più disparate interpretazioni; pare che in origine fosse Weimar, ad indicare la città tedesca da cui provenivano i genitori, e che il nostro, forse per mascherare le sue vere radici, abbia aggiunto una *s* finale e abbia sostituito l'iniziale *W* con una semplice *V*. Nei testi coevi è facile rinvenire le più diverse e fantasiose deformazioni, da Loëve-Weimar, a Lowe-Weimar, a Loeve-Weimar, per limitarci agli esempi più frequenti.

² Citato in M.-L. Pailleron, *François Buloz et ses amis: la vie littéraire sous Louis-Philippe*, Paris, Firmin-Didot, 1930, p.298.

Un dato sul quale si scontrano i biografi è la data di nascita: la maggior parte concordano nell'affermare che il traduttore di Hoffmann e Heine sia venuto alla luce a Parigi il 26 aprile 1801, ma c'è chi, come Duckett, autore del celebre *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, propende a collocare l'evento negli ultimi anni del settecento¹. I genitori, d'origine tedesca ma francesi d'adozione e di religione israelitica, lasciano Parigi nel 1814, in seguito alla caduta di Napoleone, per stabilirsi nella città di Amburgo. Loève-Veimars segue la propria famiglia in Germania, e ivi trascorre alcuni anni, impiegato in una *maison de commerce*. Il giovane comprende però ben presto di non essere versato per quell'attività, e scopre di possedere invece una forte inclinazione per il mondo delle lettere. Decide dunque di convertirsi al cristianesimo, e di rientrare in Francia, per tentare di ritagliarsi una posizione nel panorama letterario dell'epoca. Dopo avere speso qualche tempo viaggiando per l'Inghilterra e la Francia, Loève-Veimars, tra il 1818 e il 1820, fa ritorno a Parigi, pronto ad imporre il proprio nome all'attenzione del pubblico e della critica. Esordisce come pubblicista, prestando la sua penna a riviste e quotidiani quali «L'Album» di Magalon, la «Revue encyclopédique» e «Le Figaro», attraverso le cui pagine fa conoscere le letterature del Nord Europa, che egli ha avuto modo di scoprire durante la sua permanenza in Germania. Tra il 1824 e il 1826 dà alle stampe alcuni testi eruditi, nei quali si cimenta con la letteratura francese e tedesca, ma anche con le letterature classiche dell'antichità, e con soggetti storici misconosciuti come i tribunali segreti della Germania medievale: il *Précis de l'histoire des tribunaux secrets dans le nord de l'Allemagne* (Paris, J. Carez) viene dato alle stampe nel 1824, mentre sono del 1825 la sua *Chronologie universelle* (Paris, Raymond), l'*Histoire des littératures anciennes* (Paris, Raymond) e il *Résumé de l'histoire de la littérature française, depuis son origine jusqu'à nos jours* (Paris, L. Janet); nel 1826 vengono pubblicati il *Résumé de l'histoire de la littérature*

¹ M. W. Duckett, *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Paris, Didot, 1868, T. XII, pp.387-388.

allemande (Paris, L. Janet) e il *Résumé de l'histoire de la république de Venise* (Paris, Lecointe et Durey). Nel 1824 debutta nel mondo della traduzione, approntando la versione francese di una raccolta di testi minori dello scrittore tedesco Wieland, in collaborazione con Saint-Maurice, dal titolo *Mélanges littéraires, politiques et morceaux inédits de C.M. Wieland* (Paris, Nernarel et Tenon). Nel 1825 cura la traduzione di alcune ballate popolari scozzesi e inglesi e una scelta di poesie di Goethe (*Poésies de Goethe*, Paris, Panckoucke), con lo pseudonimo di Madame Panckoucke, e fornisce una nuova versione del poema di Wieland, *Obéron, Huon de Bordeaux* (Paris, Panckoucke), la cui prima traduzione fu del barone d'Holbach. Tra il 1826 e il 1827 si prova poi nella traduzione dei romanzi storici dello scrittore tedesco Van der Velde e, sulla scia del successo così ottenuto, gli vengono affidate anche le traduzioni di alcune opere di Heinrich Zschokke e del conte Bronikowski, che gli garantiscono il plauso della critica e del pubblico; va così lentamente consolidandosi la sua posizione nel mondo letterario parigino, in cui già da qualche anno gode della stima generalizzata. Nel frattempo si intensifica il suo rapporto con la pagina stampata: nel 1829 il Dr. Louis Véron, che ha da poco fondato la «Revue de Paris», lo sollecita ad entrare a far parte della redazione della sua rivista. Alle pagine della «Revue» Loève-Veimars consegna brevi racconti e proverbi, e fa il suo debutto come biografo e traduttore di Hoffmann. A partire dalla fine del 1829¹ comincia a dare alle stampe la traduzione in venti volumi dei racconti fantastici di Hoffmann, per i tipi di Eugène Renduel. L'anno successivo inizia anche la sua gloriosa collaborazione con il quotidiano «Le Temps», che affida alla sua penna tagliente e ironica il *feuilleton des théâtres*, in sostituzione di Imbert, l'autore delle *Moeurs administratives*; la scelta del nuovo corrispondente si rivela alquanto felice, e la rubrica da lui stilata si aggiudica un ruolo di primo piano nell'ambito della critica teatrale. Nel 1831 gli vengono aperte le porte della «Revue des

¹ Per i dettagli, si veda il primo capitolo del presente lavoro, *Brevi cenni alla penetrazione e alla ricezione di Hoffmann in Francia (1823-1840 circa)*.

deux mondes», con l'incarico di occuparsi della *chronique politique*, compito che ancora una volta il futuro barone conduce con destrezza ed entusiasmo: *Lettres sur les hommes d'état de la France*¹ da lui compilate sono altrettanto impietose quanto le recensioni degli spettacoli teatrali che appaiono nelle pagine del «Temps». Ha così inizio una nuova fase della sua movimentata esistenza, segnata da un progressivo allontanamento dal mondo delle lettere, e da un interesse sempre più vivo per l'attività politica: nel 1835 pubblica la sua ultima traduzione, la commedia di Sheridan *Les Rivaux*, in collaborazione con Amédée Pichot, e nel 1836 il suo ultimo testo, *Lettre à un ministre de 1828, sur un ministre de 1836*. La carriera di Loève-Weimars sembra in particolare destinata a subire una svolta definitiva quando il Dr. Véron, che nel frattempo è diventato amministratore e direttore del teatro dell'Opéra, indica il traduttore di Hoffmann come suo possibile successore. Quest'ultimo è entusiasta della proposta, come apprendiamo dalle parole dello stesso Véron:

«Le hasard me fit rencontrer [...] mon ami Loève-Weimar (sic.). -Veux-tu, lui dis-je, te faire directeur de l'Opéra ou au moins m'autoriser à te proposer comme mon successeur à M. Thiers, ministre du commerce ? Je ne peux pas à l'heure qu'il est t'en dire davantage.- Il accepta de grand cœur cette aventure [...].»²

Il ministro Thiers accetta di buon grado la proposta di Véron, ma si vede costretto a ritirare il suo beneplacito su insistenza del *maréchal* Sébastiani, di cui Loève-Weimars aveva offerto un ritratto poco lusinghiero nelle pagine della «Revue des deux mondes». Si giunge infine ad un compromesso: nell'agosto del 1835 la direzione del teatro viene affidata ad un certo M. Duponchel, e Loève-Weimars ne diviene il socio commerciale;

¹ Questo l'elenco completo dei ritratti di uomini politici che Loève-Weimars ha stilato per la prestigiosa «Revue des deux mondes»: Casimir Périer (1^{er} janvier 1833), Benjamin Constant (1^{er} février 1833), J. Villèle (1^{er} octobre 1833), général H. Sébastiani (15 décembre 1833), M. Guizot (1^{er} mai 1834), M. Thiers (15 décembre 1835), duc de Broglie (15 mai 1836).

² Dr. Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857, vol. III, p.135.

dopo circa un mese però M. Duponchel estromette Loève-Veimars, rimpiazzandolo con il facoltoso M. Aguado e liquidandolo con l'ingente somma di centomila franchi. La questione della direzione dell'Opéra suscita grande scalpore a Parigi e se ne trova traccia anche nella corrispondenza privata di alcuni tra gli autori più in vista del momento; si veda, a titolo d'esempio, la lettera che Hugo, in data primo di maggio 1834, scrive a Louise Bertin chiedendole se sia informata sui più recenti sviluppi del caso:

«Avez-vous des nouvelles de tout le tripotage Véron - Lowe-Veimar (sic.) et Cie? Qu'est-ce que cela devient, en savez-vous quelque chose ? »¹

L'indennità in denaro non è il solo beneficio che Loève-Veimars ricava da questa ingarbugliata vicenda: il ministro Thiers gli affida infatti una missione temporanea in Russia presso l'imperatore Nicola, gli conferisce la croce d'onore e lo investe del titolo di barone. Ha così inizio la sua carriera diplomatica, cui egli dedicherà le sue energie fino all'anno della morte, sopraggiunta nel 1854. Il Dr. Véron si rivela ancora una volta una preziosa fonte di informazioni:

« J'acceptai pour ma part l'intérêt d'indemnité qu'on m'offrit; M. Loève-Weimar (sic.) réalisa pour la sienne, bien plus considérable, un bénéfice de cent mille francs. [...] Ce ne fut pas la seule bonne fortune que lui valurent sa rencontre fortuite avec moi et sa présentation à M. Thiers : ce ministre, qui n'était point généreux à demi avec ceux qui l'avaient offensé, donna la croix, le titre de baron et une mission en Russie à M. Loève-Weimar (sic.). C'est ainsi que commença la carrière diplomatique de cet écrivain. »²

C'è chi, come il già citato Duckett, interpreta il munifico comportamento del ministro Thiers come un'abile strategia per sbarazzarsi dello scomodo e importuno Loève-Veimars:

¹ V. Hugo, *Correspondance familiale et écrits intimes*, Paris, Laffont, 1991, vol. II, p.157 (lettre 836).

² D. Louis Véron, op. cit., p140.

«Il piquait au vif et flagellait sans miséricorde les comédiens de la grande politique, tout comme il avait habitude de faire à l'égard des amours-propres et des vanités des coulisses; si bien qu'un jour un ministre, pour en finir avec le bourdonnement importun de cette guêpe, se décida à lui ouvrir la petite porte de la diplomatie, et l'envoya se promener sur les bords de la Neva avec une mission spéciale et temporaire près le gouvernement de l'empereur Nicolas, mission qui entraîna pour le budget du département des affaires étrangères une dépense extraordinaire de 60.000 francs.»¹

La sua attività di *homme de lettres* si dispiega dunque su un arco di tempo tutto sommato breve, compreso tra il 1818 e il 1820, momento in cui si insedia a Parigi, e il 1835-1836, quando rinuncia definitivamente all'impegno traduttivo e più in generale al mondo della letteratura per rivolgere la sua attenzione a incarichi che sembrano maggiormente compiacere i suoi smodati sogni di ambizione, come apprendiamo da Maxime du Camp:

« Les lettres n'étaient pour lui qu'une occupation secondaire et son ambition était d'être un homme de monde.»²

Henry Blaze de Bury interpreta invece in modo più indulgente la scelta radicale operata da Loève-Veimars e ascrive la sua “sete di potere”, la sua ferrea volontà di crearsi una posizione rispettabile nel mondo politico al legittimo desiderio di riscattarsi dalle miserie e dalle difficoltà che avevano segnato i suoi inizi. Secondo Blaze Loève-Veimars avrebbe addirittura rinnegato con ostinazione la sua precedente carriera di letterato, di uomo alle prese con la necessità di guadagnarsi da vivere, contribuendo in questo modo a far cadere nell'oblio buona parte della sua ricca produzione:

¹ M. W. Duckett, op. cit., p.388.

² Ibid.

« Né sans fortune, venu on ne sait d'où, il avait eu des commencements difficiles et, lorsque se levèrent ensuite les jours meilleurs, on le vit mettre une véritable frénésie à se venger sur le présent de ce passé d'homme de lettres aux prises avec les nécessités. Compilations et traductions, il renia tout, menant grand train et ne fréquentant plus que les salons politiques ; il croyait aux colifichets, voulait être secrétaire d'ambassade comme tant d'autres, et convaincu d'avance que son dandysme ne suffirait pas, il se reprit aux lettres et revint à son lancer. Son talent tira grand profit de ce renouveau.»¹

La carriera diplomatica sembra riservare ai suoi inizi piacevoli sorprese; a quanto emerge dalle cronache dell'epoca Loève-Weimars si trova infatti perfettamente a suo agio in Russia e gode dei privilegi che la vita di corte gli concede:

« J'ai lu hier une lettre de Pétersbourg, dans laquelle il est dit qu[e] [...] M. de Loeve-Weimar (sic.) y est très bien traité et y fait l'aristocrate.»²

Arriva persino a contrarre un matrimonio con una ricca straniera, pettegolezzo cui accenna anche Balzac in una lettera a Madame Hanska :

«Viardot m'a dit qu'il avait entendu dire à Bruxelles que j'étais venu à P[étersbourg] pour me marier. Je lui ai dit que j'étais venu faire une visite à la personne à laquelle il remettrait ma lettre, qu'on avait fait courir les bruits les plus ridicules, et qu'il me rendrait un très grand service en disant que je n'étais pas mariable et que je ne veux pas me marier. J'ai dit à M. Bresson que j'avais été chassé de P[étersbourg] par les cancans de portières et les commérages ; qu'on n'y croyait pas aux sentiments généreux, et que je leur en voulais aux Pétersbourgeois d'avoir attaqué ma liberté sacrée en

¹ H.Blaze de Bury, , *Idées sur le romantisme et les romantiques. I. Alfred de Vigny*, «Revue des deux mondes », T. XLVI (juillet-aût 1881), p.13.

² Duchesse de Dino, *Chronique de 1831 à 1862*, Paris, Plon, 1909, vol. II, p.83.

imaginant que je ferais, comme Loève-Weymarss (sic.), un mariage en Russie. »¹

Loève-Veimars porta a compimento la sua missione con zelo e solerzia tanto che, una volta rientrato in patria, nel 1840, viene nominato console di Francia a Bagdad, città dove rimane per ben otto anni, fino allo scoppio della rivoluzione di febbraio. E' questo un periodo molto difficile, durante il quale viene completamente assorbito dai problemi della legazione, perciò si vede costretto a rinunciare alla sua attività di corrispondente per conto della «Revue des deux mondes», pur riuscendo a rimanere in contatto epistolare con il direttore della rivista, François Buloz². Durante la permanenza a Bagdad il neobarone non è solo quotidianamente confrontato con fatiche, problemi, rischi a non finire³ e ristrettezze economiche, ma si vede anche marginalizzato dai suoi superiori, che non spendono una parola d'incoraggiamento nei suoi confronti, dando così l'impressione di essersi dimenticati di lui. L'attività diplomatica, che debutta in modo brillante e promettente con la missione russa, si rivela dunque ben presto un'esperienza deludente e frustrante. Successivamente Loève-Veimars ottiene il consolato generale di Caracas, ma esprime grande disappunto per il nuovo incarico, intimorito soprattutto dal pericolo di contrarre la febbre gialla, che all'epoca è in Venezuela una malattia endemica; fa dunque rientro a Parigi nel 1854, nel tentativo di sollecitare un cambiamento di sede. E' in questa occasione che Maxime du Camp lo incontra per le strade della capitale e prova una grande delusione alla sua vista: gli stenti sopportati durante il consolato a Bagdad hanno trasformato quello che pochi anni prima era un uomo elegante, piacente ed energico in un vecchio

¹ H. de Balzac, *Lettres à Mme Hanska*, in *Œuvres complètes*, Paris, Ed. Du Delta, 1967, vol. II, p.263 (lettre du 16 octobre 1843).

² Si veda il testo di Marie-Louise Pailleron, *François Buloz et ses amis: la vie littéraire sous Louis Philippe*, Paris, Firmin-Didot, 1930, che riproduce alcune lettere inedite di Loève-Veimars a François Buloz.

³ Nell'agosto del 1844 il Console e l'intera legazione hanno rischiato di essere brutalmente massacrati, come apprendiamo dal testo di M.-L. Pailleron, op. cit., pp.302-304.

stanco e malandato, che appare grottesco nei suoi inutili tentativi di mascherare il tempo che passa:

« J'appris que Loève-Veimars venait d'arriver à Paris; il avait été longtemps consul à Bagdad [...]. Je l'abordai avec curiosité, car il avait laissé dans le monde élégant et dans le monde des lettres la réputation d'un viveur et d'un écrivain. Je fus déçu. Il n'avait alors que 47 ans, mais les soins qu'il prenait de lui-même, ses favoris teints, sa perruque artistiquement disposée réparaient mal des ans d'irréparable outrage. Il me parut un vieillard fatigué, coquet, empressé de plaire, précieux dans son langage : Narcisse ridé que les cosmétiques fanaient sans pouvoir le rajeunir.»¹

Loève-Veimars è in procinto di partire per una nuova missione, a Lima, quando la morte lo coglie a Parigi, il 7 novembre 1854.

La decisione repentina di lasciare il mondo della letteratura e quello del giornalismo, insieme alle agiatezze della vita parigina, per andare a vivere dapprima nell'impero turco e successivamente nel profondo dell'America del Sud, rappresenta un ulteriore enigma della biografia di Loève-Veimars, che nemmeno le persone più vicine a lui come il Dr. Véron si seppero spiegare:

« Cet écrivain qui rompit un beau matin avec les journaux et avec les lettres, et alla jusqu'au fond de l'Amérique du Sud pour se faire oublier de ses amis et de ses ennemis. »²

A Véron fanno eco le parole di Maxime du Camp :

« Comment ce parisien raffiné parvint-il à s'accommoder des Turcs, des Persans, des Bédouins au milieu desquels il était forcé de vivre? Comment

¹ M. du Camp, *Souvenirs littéraires*, Paris, Hachette, 1882, vol. II, p.597.

² Dr. Louis Véron, op. cit., p.59.

put-il se passer des coulisses de l'Opéra, du café de Paris et du froufrou des falbalas ? Je n'en sais rien. »¹

Loève-Veimars e il *milieu littéraire* della Francia romantica

François-Adolphe Loève-Veimars, nome che ai nostri giorni è familiare ai soli specialisti, ha goduto invece di grande popolarità e stima nella Francia romantica, in cui ha ricoperto un ruolo di primo piano. Le cronache dell'epoca lo dipingono come un dandy dall'aspetto delicato e dai gusti raffinati, che consacra buona parte dei propri guadagni ai lussi e ai piaceri più costosi e che ha un culto quasi maniacale della propria persona. Così lo raffigura Heinrich Heine in chiusa del necrologio in memoria dell'amico:

«Auch in seinem Äußern war etwas Edelmännisches: eine feine, aalglatte, zierliche Gestalt, vornehme weiße Hände, deren diaphane Nägel mit besonderer Sorgfalt geglättet waren, ein zartes, fast weibisches Geischtchen mit stechenden blauen Augen, und Wangen, deren rosigen Blüte mehr ein Produkt der Kunst als der Natur, und blondes Haar, das äußerst spärlich die Glatze bedeckte, aber durch alle mögliche Öle, Kämme und Bürsten sehr sorgfältig unterhalten wurden.»²

Maxime du Camp aggiunge da parte sua che questo uomo elegante e vezzoso avrebbe esercitato un profondo fascino sulle donne:

«Il dépensait beaucoup, l'entretien de son élégance lui coûtait plus qu'il ne gagnait. Son coiffeur, son baigneur, son parfumeur étaient de choix ; la

¹ M. du Camp, op. cit., p.599.

² «Anche il suo aspetto esteriore era quello di un gentiluomo: una figura slanciata, svelta e graziosa, mani bianche e di nobile fattezze, unghie diafane lucidate con estrema attenzione, un visetto delicato, quasi femminile, con penetranti occhi azzurri e guance il cui colorito roseo sembrava più prodotto dall'arte che non dalla natura, capelli biondi che coprivano a malapena la calvizie del capo, ma che erano oggetto delle più attente cure, grazie all'uso dei più diversi oli, di pettini e spazzole.» [Le traduzioni sono nostre] H. Heine, [Loève-Veimars], in *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, a cura di K. Briegleb, München-Wien, Ullstein Werkausgaben, 1981, vol. XI, p.527.

dentelle de ses jabots venait de chez la bonne faiseuse ; on ne le voyait jamais qu'en gants couleur paille, frisé, pommadé, tiré à dix-huit épingles. Il était recherché, et bien des cœurs féminins ont battu pour lui.»¹

Pare che tra le sue conquiste femminili vada annoverata anche una figura di spicco come la marchesa de La Grange, che anima un celebre salotto letterario nella capitale, come ci fa sapere Xavier Marmier, germanista e traduttore nonché amico di Loève-Veimars:

« La jolie comtesse [marquise de La Grange, fille du comte de Caumont-La-Force] (elle a été vraiment jolie) se montra très passionnée pour son premier mari, puis pour le second. Puis ensuite, dit-on, sa passion s'égara sur quelques autres individus, un beau capitaine de vaisseau, et un ou deux écrivains, E. Sue, Loève-Veimars.»²

E ancora, alla pagina 357:

«Mme de La G. [Grange] qui avait été belle, épaississait d'une façon déplorable. Dans son cercle littéraire, elle n'eut jamais rien de plus brillant que M. Loève-Veimars qui fut son amant, et un capitaine de frégate qui a publié une relation de voyage, et auquel elle a accordé ses bonnes grâces.»³

Loève-Veimars è una personalità mondana e un protagonista di primo piano del mondo letterario dell'epoca, frequentatore assiduo dei cenacoli e dei *salons littéraires*, ma anche del mondo dei teatri, dove ha l'occasione di incontrare i personaggi più in vista del momento; ancora una volta si rivela preziosa la testimonianza di Du Camp:

¹ M. du Camp, op. cit., p.598.

² X. Marmier, *Journal (1848-1890)*, a cura di E. Kaye, Droz, Genève, 1968, vol. I, p.223.

³ Ibid., p.357.

« Il fut un habitué de l'Opéra, du Théâtre-Italien, et surtout des réunions officielles, où se rencontrent les grands hommes du moment et où se distribuent les faveurs.»¹

E' in particolare un affezionato del *salon de l'Arsenal*, che accoglie fra le sue mura letterati e pittori che si riconoscono nel movimento del romanticismo; ai celebri incontri prendono parte, fra gli altri, Victor Hugo, Alfred de Vigny, i fratelli Deschamps, Alfred de Musset, Honoré de Balzac, Alphonse Lamartine, Alexandre Dumas, Gustave Planche, Delacroix e le celebri coppie di illustratori, i fratelli Johannot e i Dévéria:

« Quelle glorieuse liste on dresserait avec les noms de tous ceux qui vinrent là [au salon de l'Arsenal], de 1824 à 1846 ? D'abord passe toute la phalange romantique des premières années, peintres et poètes : Soumet, Guiraud, Victor Hugo, Vigny, Emile et Antony Deschamps, Jules Lefèvre, Saint-Valry, Gaspard de Pons, Belmontet, Jules de Rességuier, Jules de Saint-Félix, Delacroix, les deux Johannot, les deux Dévéria, Liszt, Madame Tastu, Janin, Sainte-Beuve, Musset, Ulrich Guttinguer, Paul Foucher, Balzac, Lamartine, Alexandre Dumas, Louis Boulanger, Planche, Loew-Weimar (sic.).»²

Henry Blaze de Bury lo designa come membro del gruppo dei cosiddetti prosatori romantici, insieme ad autori della levatura di Stendhal e Mérimée:

« Mêlé au groupe de Stendhal, de Mérimée, de Ditmer et de plusieurs que j'appellerai les romantiques de la prose, il s'y distinguait par la verve étincelante de sa conversation et l'élégance quelque peu guindée de sa personne.»³

¹ X. Marmier, op. cit., p. 357.

² André Pavie, *Médaillons romantiques*, Paris, Emile-Paul, 1909, p.16.

³ H. Blaze de Bury, op. cit., p.13.

Anche la collaborazione con la carta stampata lo mette inevitabilmente a contatto con una schiera di letterati e personalità culturali; la «Revue de Paris» ad esempio, con la quale Loève-Veimars avvia una faticosa collaborazione nel 1829, favorisce i contatti del nostro con traduttori e critici di fama quali Amédée Pichot, Amédée Prévost e il già citato Xavier Marmier, per non parlare di autori dalla consolidata fama come Gérard de Nerval, Charles Nodier e Théophile Gautier. Quest'ultimo, nella *Préface* al romanzo *Les Jeunes France*, scrive quanto segue:

«Je suis un homme d'esprit et j'ai pour amis des gens qui ont tous infiniment d'esprit, autant d'esprit que M. H. Delatouche et M. Loève-Veimars.»¹

La «Revue des deux mondes» dal canto suo, della cui redazione Loève-Veimars entra a far parte nel 1831, annovera tra i suoi corrispondenti nientemeno che George Sand, Alfred de Musset, Jean-Jacques Ampère, Edgar Quinet e Sainte-Beuve. Quest'ultimo, in una lettera a Victor Pavie del 17 novembre 1833, riporta il gustoso sonetto composto da Musset per immortalare la redazione della rivista, in apertura del quale figura proprio Loève-Veimars:

«Musset, dans des vers badins où il fait figurer tous les rédacteurs de la *Revue* et qu'il a écrits en compagnie avec sa belle, a dit presque la même chose par une de ces rencontres qui n'ont lieu que pour la vérité. Il suppose Buloz en rêve, en cauchemar, voyant sa revue en déroute, le papier qui boit, le *b* qui manque dans les caractères, puis les rédacteurs perdus ou échappés. Loeve (sic.) a fait héritage
de quatre millions,
Dumas meurt en voyage
faute d'*impressions*
chez les filles de joie

¹ Th. Gautier, *Préface*, in *Les Jeunes France*, Paris, Charpentier, 1880, p.V.

Musset s'est abruti,
Ampère en bas de soie
pour l'Afrique est parti.
Brizeux est à la morgue.
Sainte-Beuve au lutrin,
Quinet est joueur d'orgue
à Quimper-Corentin.
Delécluze est modèle
dans l'atelier de Gros, etc.

George Sand est abbesse
en un pays lointain ;
Fontaney sert la messe
a Saint-Thomas-d'Aquin.

Fournier aux inodores
présente le papier,
et quatre métaphores
ont étouffé Barbier, etc. »¹

Delle relazioni e frequentazioni allacciate da Loève-Veimars nel corso della sua breve ma folgorante carriera letteraria rimane traccia soprattutto nella corrispondenza degli autori coevi², come testimonia il caso di Sainte-Beuve che abbiamo appena citato; le lettere di collaboratori, colleghi e amici tracciano il quadro di un personaggio che coltiva i rapporti interpersonali con grande attenzione ed entusiasmo e che partecipa in maniera attiva alla

¹ Sainte-Beuve, *Correspondance générale*, a cura di J. Bonnerot, Paris, Stock, 1947, vol. I, p. 398 (Lettre 3330 -A Victor Pavie- 17 novembre 1833).

² Sarebbe utile fare lo spoglio della corrispondenza di Loève-Veimars, ma la mancanza di un archivio privato rende impossibile questa operazione; solo una minima parte delle lettere di Loève-Veimars sono conservate e si trovano alla Bibliothèque Nationale de France (Nouvelles acquisitions françaises Nr. 20 604-20 605), nel fondo Thiers; si tratta tuttavia di missive che sono state compilate durante la sua permanenza a S. Pietroburgo, interessanti dunque per ricostruire la figura di Loève-Veimars diplomatico, ma pressoché silenziose circa la sua attività letteraria, quella che cerchiamo di indagare in questo studio. Questo stato di cose ha dunque reso necessario effettuare uno spoglio attento e scrupoloso della corrispondenza degli autori contemporanei, nel tentativo di rintracciare in quella sede qualche informazione sul nostro.

vita culturale della città. George Sand, in una missiva a Laure Decerfz, lo include nella cerchia delle celebrità che animano i *dîners littéraires* parigini:

« Ensuite je vois de loin en loin dans les dîners littéraires où je vais très rarement, Mr de Vigny, Auguste Barbier, Alexandre Dumas, Ampère, Jouffroy, Loève-Veymars (sic.), L'Herminier etc., un tas de célébrités dont je ne me soucie guère jusqu'ici. »¹

Prosper Mérimée, in una lettera a M. Sobolevski, esprime tutta la sua stima per Loève-Veymars scrittore, e lo designa esplicitamente come uno dei suoi amici:

« Cher Monsieur,
la réputation littéraire de M. Loeve Veimars (sic.), qui vous remettra cette lettre, serait auprès de vous une introduction suffisante. Permettez-moi d'espérer que vous voudrez bien voir en lui un de mes amis. Vous voyez Monsieur que je crois à votre mémoire puisque après si longtemps je me flatte de n'être pas oublié. »²

E' soprattutto nella corrispondenza di Alfred de Vigny che il nome di Loève-Veymars figura con una certa frequenza; il poeta esprime in più di un'occasione la sua gratitudine nei confronti di colui che ha sempre dato prova di sentimenti di amicizia, lealtà e rispetto. Nella lettera del 25 febbraio 1835 ad esempio Vigny gli rinnova i suoi ringraziamenti per essersi prodigato a difendere la sua opera, il *Chatterton*, scrivendo una recensione piena di spirito, di benevolenza e di generosità:³

¹ G. Sand, *Correspondance*, a cura di G. Lubin, Paris, Garnier, 1966, vol. II, p.292 (Lettre 616 -A Laure Decerfz-, 1^{er} Avril [1833]).

² P. Mérimée, *Correspondance générale*, a cura di M. Parturier, Paris, Privat, 1972, vol. II, pp. 38-39 (Lettre 369 -A Sobolevski-, 13 mai 1836).

³ Il lungo *compte-rendu* a firma di Loève-Veymars appare nelle pagine de «Le Temps» in data 17 febbraio 1835.

« C'est une bonne lance que la vôtre et vos coups sont sûrs pour vos amis et contre les autres. J'étais un peu dans la position de ce bon Richard III quand on vient lui annoncer que ses généraux passent à l'ennemi l'un après l'autre. »¹

Loève-Veimars risponde a questo garbato messaggio ribadendo la sua stima per l'amico poeta e ricambiando la sua espressione di sincero affetto. Si permette inoltre di rivolgergli un saggio consiglio, raccomandandogli di non prestar fede ai giudizi negativi che gente malevola fa circolare sul suo conto²:

« J'ai été très heureux de pouvoir dire une fois, quoique bien faiblement, tout ce que je garde depuis longtemps de bons et vifs sentiments pour vous et votre talent.

J'espère que cette circonstance se présentera encore souvent.

Merci mille fois de vos remerciements ; ils me touchent beaucoup, mais je ne les mérite pas. -A peine vous ai-je rendu justice. - Pour ceux dont vous vous plaignez, vous savez bien que le motif de leurs attaques est étranger aux lettres. N'en parlons pas. Bien à vous sincèrement. Merci de votre bon livre-»³

Le lettere che si scambiano Vigny e Loève-Veimars colpiscono non solo per il tono fraterno e amichevole che le contraddistingue, ma anche per le confidenze e le questioni intime che informano alcune di queste pagine. Di particolare interesse sono le missive aventi per oggetto la celebre attrice Marie Dorval, con cui Vigny intrattiene per anni una relazione burrascosa⁴;

¹ A. de Vigny, *Correspondance*, a cura di M. Ambrière, Paris, PUF, 1991, vol. II, p.391 (Lettre 35-49 -A Loève-Veimars-, 25 février 1835).

² Loève-Veimars allude alla critica severa che Gustave Planche scrive in merito all'*Adolphe* di Vigny, critica che sarebbe stata ispirata solo ed esclusivamente da sentimenti di gelosia (Planche ama senza esserne ricambiato la celebre attrice Marie Dorval, la quale ha una relazione con Vigny, come vedremo fra poco).

³ A. de Vigny, op. cit., p.394 (Lettre 35-49 -de Loève-Veimars à A. de Vigny- [fin février-mars 1835]).

⁴ Una delle principali cause di dissidio tra i due amanti è il marito di lei, certo J.T. Merle, che la Dorval non intende abbandonare, nonostante le ripetute insistenze di Vigny.

in coda alla lettera del 13 febbraio 1835, in cui Loève-Veimars prega il poeta di fargli avere il manoscritto dello *Chatterton* per poter compilare la recensione che gli è stata richiesta¹, egli si congratula con l'amico per la performance della brava artista, che ha dato il massimo di sé sulla scena:

« Pourriez-vous, Monsieur, me prêter pour demain tout le jour, un manuscrit de votre drame. Je ne vois qu'un moyen de le faire admirer -c'est d'en donner une fidèle analyse.- Un mot de réponse je vous prie.
Je vous félicite, elle [Mme de Dorval] a été bien belle. »²

Dalla lettera che Vigny scrive alla sua amante in data 3 aprile 1835, apprendiamo indirettamente il giudizio che Loève-Veimars si sarebbe permesso di esprimere nei confronti della donna: durante una conversazione con l'amico Alfred, Loève-Veimars lo avrebbe infatti elogiato per avere aiutato la bella Marie a scalare la vetta del successo, e avrebbe insistito sul fatto che l'attrice, senza il suo appoggio, sarebbe stata perduta:

«A présent on ne te le cache plus, directeur, auteurs, tous le disent que tu étais perdue sans moi. Sans moi, tu te serais retirée sans une grande création. -L[oève]-Veimars me dit l'autre jour : *cela est beau de voir que ce soit vous qui l'ayez sauvée.* »³

Nella corrispondenza di Alfred de Vigny figurano anche diversi biglietti che i due amici si sarebbero scambiati per accordare appuntamenti e incontri, a testimonianza dell'assiduità con cui si sarebbero frequentati. Nella lettera del 17 luglio 1837 ad esempio Vigny esterna il vivo desiderio di vedersi con Loève-Veimars per ringraziarlo dell'ennesima dimostrazione di generosità che questi avrebbe avuto nei suoi riguardi. Vigny gli promette

¹ Vd. sopra, lettera del 25 febbraio 1835.

² A. de Vigny, op. cit., p.371 (Lettre 35-20 -Loève-Veimars à A. de Vigny- Vendredi [13 février 1835]).

³ A. de Vigny, op. cit., p.414 (Lettre 35-87 -A Marie Dorval- 3 avril 1835)

di rendergli visita di persona, a casa sua, e indica il giorno e l'ora del *rendez-vous*:

« Je ne suis guère plus au courant de la France que vous. J'étais en Angleterre quand vous alliez en Russie. J'ai su à Londres tout ce que vous avez rapporté de charmant de ce pays-là. Je suis bien touché de ce que vous m'écrivez et de cette preuve nouvelle que vous n'avez pas cessé de prendre part à ce qui me regarde, avec une chaleur toute amicale. Je serai heureux de pouvoir vous en aller remercier à six heures, mercredi, mais je ne le pourrai faire qu'après le dîner, entre huit et neuf heures. Ma maison est un couvent dont la règle est austère, et l'état de santé de ma mère me rend impossible de dîner jamais hors de chez moi.

Vous me le pardonnerez comme le font mes amis, vous qui n'avez pas moins de grâce pour moi qu'ils en ont. Je ne perdrai pas tout puisque vous me présenterez chez vous, j'espère, à la maîtresse de maison et que je pourrai passer à vous voir quelques instants de la soirée, et à vous assurer que je vous ai conservé les plus affectueux sentiments. »¹

In data 2 marzo 1838 Loève-Veimars scrive una lettera a Vigny per invitarlo a partecipare ad una cena fra amici che si terrà a casa sua, e alla quale prenderà parte, fra gli altri, anche M. de la Grange:

« Je viens encore à vous avec une prière, Monsieur. *Jeudi prochain*, deux ou trois amis, et M. Ed. de la Grange, veulent bien dîner chez moi. -Il y a si longtemps que je n'ai eu le plaisir de causer avec vous, que je m'enhardis à vous proposer ce petit dîner de garçons. - Je n'entendais dire l'autre jour à M. le Comte de Jenison qu'il avait imaginé ce moyen de vous garder quelquefois une bonne et heureuse demi-soirée. -Je suis bien hardi de vous demander la même faveur, mais je n'en serais certainement pas moins reconnaissant que lui.

¹ A. de Vigny, op. cit., p.256 (Lettre 37-56 -A Loève-Veimars- 17 juillet 1837). La critica riteneva precedentemente che questa lettera fosse indirizzata a Custine; studi più recenti sono invece propensi a indicare in Loève-Veimars, che nel 1836 fu inviato in missione in Russia dal Ministro Thiers, il destinatario della missiva scritta da Vigny.

Agréez, Monsieur, l'expression de mes anciens sentiments de dévouement et d'admiration constante. »¹

Vigny risponde desolato di non poter essere del gruppo, poiché un lutto recente gli rende penosa ogni uscita in pubblico. Non manca di esprimere la sua commozione e la sua riconoscenza per essere stato oggetto di un così gradito invito che in altra circostanza avrebbe accettato con gioia:

« Le deuil que je porte jusqu'au fond du cœur me rend encore incapable de toute réunion. Monsieur, et je vous prie de croire qu'il n'y en a aucune que j'eusse préférée à celle que vous m'offrez.

Mais depuis mes irréparables peines, je n'ai pu sortir encore d'une retraite qui m'est nécessaire pour achever de rétablir ma santé fort altérée.

Croyez que je suis bien touché de votre souvenir et que je vous garde tous mes sentiments de dévouement qui vous sont acquis depuis longtemps.»²

Segnaliamo un ultimo significativo esempio di scambio epistolare rinvenuto nella corrispondenza del poeta romantico: nella lettera del 18 maggio 1838 Loève-Veimars chiede a Vigny il permesso di recarsi presso di lui in compagnia di un certo Yermoloff, generale e diplomatico russo, che sarebbe onorato di fare la conoscenza del celebre letterato francese. Loève-Veimars si è assunto l'incarico di intercedere presso Vigny, contando sull'amicizia che lo lega a quest'ultimo³:

« Le général Yermoloff me presse beaucoup de le laisser profiter de la permission que vous lui avez donné de faire votre connaissance, Monsieur. Vous avez bien voulu me dire que vous restez chez vous le mercredi de 2 à 4 heures.

Me permettez-vous d'aller vous trouver ce jour-là avec M. de Yermoloff ?

Pour ma part, vous savez si je vous serai reconnaissant de cette aimable

¹ A. de Vigny, op. cit., p.310 (Lettre 38-28 -Loève-Veimars à Alfred de Vigny- 2 mars [1838]).

² A. de Vigny, op. cit., p.311 (Lettre 38-29 -A Loève-Veimars- [2 mars 1838]).

³ Non possediamo purtroppo la replica di Alfred de Vigny.

complaisance, puisque je prendrai ma part de la visite que nous avons l'honneur de vous faire.

Agréez, Monsieur, l'assurance des sentiments distingués avec lesquels je suis votre bien dévoué serviteur.»¹

Un lungo e tenace sodalizio è quello che lega Loève-Veimars al poeta e scrittore tedesco Heinrich Heine, che nel 1831 lascia la natia Germania per trasferirsi a Parigi, dove rimane, salvo qualche breve interruzione, fino al 1856, anno della sua morte. A Loève-Veimars spetta il delicato incarico di tradurre in francese tre frammenti di Heine, che vedono la luce nel 1832 nelle pagine della «Revue des deux mondes», e di alcuni suoi articoli, destinati a un'altra celebre rivista del tempo, l'«Europe littéraire». Nella corrispondenza dell'autore dei *Reisebilder* figurano diversi biglietti scritti dal suo traduttore, in cui questi propone all'amico incontri ora di piacere ora di lavoro. Il primo di quelli che qui riportiamo è scritto in tedesco, ed allude alle traduzioni che Loève-Veimars deve consegnare alla «Revue des deux mondes», e con le quali non è ancora pronto, nonostante le insistenze e le pressioni del direttore, M. Buloz. Queste poche righe si chiudono con l'invito piuttosto perentorio che Loève-Veimars rivolge ad Heine affinché questi si rechi presso di lui:

«Meinetwegen lieber Freund, wie Sie wollen. Ich bin sogar noch nicht fertig, aber der ungeduldige Buloz drängt mich sehr. -Gehen Sie aufs Land, bey Eure schöne Person, liebet Euch, küßt Euch, aber ich bitte Sie, vergeßen Sie nicht alles, und kommen Sie bey mir Monntag, um 3,4 Uhren. Ganz der Ihrige. LV»²

¹ A. de Vigny, op. cit., pp.322-323 (Lettre 38-43 -Loève-Veimars à A. de Vigny- 18 mai [1838]).

² «Per me, caro amico, fate pure come volete. Non sono ancora pronto, ma l'impaziente Buloz mi fa grandi pressioni. - Conducete pure la Vostra bella persona in campagna, vogliatele bene e ricopritela di baci, ma Vi prego di non dimenticare tutto e di venire da me lunedì, verso le tre o le quattro. Il Vostro LV.» [Le traduzioni sono nostre] H. Heine, *Briefe an Heine 1823-1836. Säkularausgabe*, a cura di R. Francke, Berlin-Paris, Akademieverlag-Editions du CNRS, 1974, vol. 24, p.135 (Brief 94 -Von Adolphe Loève-Veimars- Paris, Juli / August 1832 [?]).

Nel secondo biglietto qui proposto Loève-Veimars manifesta disappunto e rammarico per avere mancato la visita dell'amico, perciò si premura di proporre un nuovo incontro, che potrebbe avvenire a tavola; Loève-Veimars non disattende in queste poche righe la fama di autore sagace ed ironico:

« Combien je suis fâché, mon cher Heine ! C'est avoir du malheur que de manquer vos visites, mais si vous veniez dans ce quartier de gens dissipés, le samedi de 4 à 5 heures vous me trouveriez ou le mardi vers cette heure là. - J'irais bien vous chercher, mais où êtes-vous ? Chez une fille de joie ou chez une princesse, mais bien certainement pas chez vous. Je serais bien heureux cependant de dîner avec vous un jour, ce sera celui que vous choisirez. Mille amitiés. LV»¹

Un invito analogo, presentato al destinatario con tono *agréable* e *enjoué*, è contenuto nella seguente lettera, in cui Loève-Veimars fissa l'ora e il luogo dell'appuntamento; in loro compagnia ci sarà anche una terza persona, di cui non viene data notizia:

« Mon cher Heine Nous comptons bien que vous vous trouverez demain à midi place du carrousel, au coin de la rue de Rohan où est la voiture de St. Germain, car nous voulons vous embarquer avec nous. Demain mercredi à midi, ne l'oubliez pas, poète que vous êtes ! Si vous y manquez, je m'en vengerai en vous faisant dire des bêtises dans vos articles. Amitié. Loeve-Veimars (sic.).»²

Il tono si fa invece più acceso e decisamente meno gentile in una lettera che porta la sola indicazione del luogo (Parigi) e dell'anno (1833), come a dire che nessun rapporto d'amicizia è esente da problemi e momenti di incomprensione. Non è possibile risalire a quale sgarbo si riferisca Loève-Veimars, ma è fuor di dubbio che questi sia profondamente offeso per

¹ H. Heine, *Briefe an Heine...*, p.155 (Brief 112 -Von Adolphe Loeve-Veimars- Paris, 13. Februar 1833).

² Ibid., p.238 (Brief 164. -Von Adolphe Loève-Veimars- Paris, 1833 [?]).

essere stato messo ingiustamente in ridicolo da Heine. Loève-Veimars reagisce prontamente al torto subito venendo meno all'impegno precedentemente preso rifiutandosi categoricamente di tradurre l'articolo che gli era stato affidato. Deluso e amareggiato dal comportamento dello scrittore tedesco, raccomanda a quest'ultimo di scegliere con maggiore saggezza e oculatezza tanto gli amici quanto i nemici. La missiva si conclude però con una frase che tradisce il desiderio di Loève-Veimars di riconciliarsi con l'amico e di chiarire la questione a tu per tu, onde evitare ulteriori equivoci:

« Mon cher Heine et non pas Monsieur, (car je continuerai à vous traiter en ami et en homme d'esprit, en dépit de votre lettre hostile et ridicule,) je vous remets votre article que vous me demandez si solennellement. Je ne l'ai pas traduit parce que je courais la poste et la mer, et qu'on ne peut tout faire à la fois. Comme je n'ai pas lu l'Europe littéraire pendant mon absence, je n'ai pas pu savoir si j'y étais bien ou mal traité, et cela n'a pas influé sur moi. Ainsi vous ne réussirez pas à me donner le ridicule dont vous me gratifiez si charitablement. Sans doute vous n'aurez pas de peine à m'en trouver un autre, je m'en rapporte là dessus à la vivacité de vos haines dont il paraît que je ne vais pas être exempt.

Libre à vous, mon cher Heine, mais je ne vous rendrai pas la pareille, et je vous plaindrai seulement de choisir si mal vos amis et vos ennemis.

LV

S'il vous reste un peu d'esprit vous viendrez me voir et causer amicalement de tout ceci- . »¹

La seguente lettera, che risale agli inizi di luglio del 1834, mette di nuovo in scena un Loève-Veimars che predilige lo scherzo e l'ironia nel rivolgersi all'amico Heine. Ai ringraziamenti per avere ricevuto in dono un medaglione che raffigura l'autore di *Poèmes et Légendes* segue un bonario

¹ H. Heine, *Briefe an Heine...*, p.237 (Brief 163 -Von Adolphe Loève-Veimars- Paris, 1833).

rimprovero: Loève-Veimars lamenta una certa trascuratezza da parte del poeta perciò gli ingiunge di rendergli visita quanto prima:

«Mon cher Heine,

Vous êtes bien aimable et je vous dois bien des remerciemens (sic.) d'avoir songé à me gratifier de ce médaillon qui est d'une ressemblance, je ne dirai pas effrayante, mais frappante au dernier point. J'ai reçu ce platre (sic.) tout humide, et il durcira sans doute, alors il vous ressemblera encore plus. Le terrible auteur des Reisebilder ne devrait être représenté que taillé dans la roche ou en bronze, le métal réservé aux grands hommes.

Je me plains de ne plus vous voir, et je ne veux pas être traité comme Don Juan Je compte bien que vous viendrez un peu autrement que sous forme de statue.

mille amitiés. LV»¹

La migliore prova di amicizia e stima è contenuta nella lettera che Heine scrive al barone Johann Friedrich von Cotta, per raccomandare alla sua attenzione Loève-Veimars, che egli designa come uno dei più brillanti scrittori francesi dell'epoca. Loève-Veimars, grazie all'assidua frequentazione del mondo politico, oltre che all'abilità di cui dà costantemente prova in qualità di collaboratore di riviste e quotidiani prestigiosi come «Le Temps», sarebbe secondo Heine un corrispondente ideale per il giornale diretto da Cotta, l'«Allgemeine Zeitung»:

«Eine nahe Veranlassung meines heutigen Schreibens ist ein französischer Aufsatz über Frankreich, welchen ich vorige Woche an Kolb für die Allgem[eine] Zeit [un]geschickt. Es ist dies nemlich der Anfang einer Reihe Artikel, welche in einer franz[ösischen] Zeitschrift, der revue des deux mondes, erscheinen sollen, und wovon das M[anu]s[kri]pt immer eine Zeitvoher an die Allg[emeine] Zeitung geschickt werden kann; diesmal

¹ H. Heine, *Briefe an Heine*..., p.268 (Brief 191. -Von Adolphe Loève-Veimars- Paris, Anfang Juli 1834).

schickte ich nur den ersten Korrekturbogen. Diese Aufsätze sind nicht von mir, sondern von Herrn Loëve-Weimars (sic.), der als eine der besten Federn in Frankreich geschätzt wird, und den Sie vielleicht aus seinen literarischen Feuilletons im Temps kennen. Ich erachte es für höchst vorteilhaft, ihn mit der Allg[emeinen] Zeitung in Verbindung zu setzen, indem er vermittelt seiner höchstbedeutenden Verbindungen politisch am besten unterrichtet ist, in bewegten Zeiten durch besondere Correspondenz sehr schätzbar und in dieser windstillen Zeit durch Mittheilung seiner französischen Artikel sehr nützlich seyn kann. Seine Adresse ist: rue des Martyrs N°4. Faubourg Montmartre. Dieses bemerke ich Ihnen, damit Sie ihm, wenn Sie wollen, direkt anzeigen können, auf welches Honorar er in den angedeuteten beiden Beziehungen, nemlich für besondere Correspondenzen und für vorherige Mittheilungen seiner französischen Artikel, Ansprüche machen kann. Auch können Sie, wenn Sie wollen, es ihn durch mich wissen lassen.»¹

Heine non mancherà di tener fede ai suoi sentimenti d'affetto sincero anche dopo la morte di Loëve-Weimars, in onore del quale compila, nel 1855, un generoso necrologio, per controbattere l'immagine non troppo lusinghiera che certa carta stampata si è premurata di offrire ai lettori. Heine si preoccupa di smentire soprattutto l'insolente Jules Janin, amico della prima ora del traduttore di Hoffmann e suo collega nella redazione del «Journal

¹ «L'iniziativa che mi vede attualmente impegnato è la stesura di un saggio in francese sulla Francia, che ho spedito la settimana scorsa a Kolb, per l'Allgemeine Zeit[ung]. Si tratta per la precisione dell'inizio di una serie di articoli che verranno pubblicati in una rivista francese, la Revue des deux mondes, la cui versione manoscritta potrà prima essere mandata all'Allgemeine Zeitung; questa volta ho mandato solo la prima bozza. Questi saggi non sono miei, ma di un certo Loëve-Weimars, che è considerato uno dei migliori scrittori di Francia e che forse Voi conoscete attraverso la rubrica letteraria che cura nelle pagine del Temps. Ho reputato che sarebbe vantaggioso metterlo in contatto con l'Allgemeine Zeitung poiché Loëve-Weimars, grazie alle sue illustri conoscenze, è assai ben informato di politica, perciò potrebbe essere molto utile sia in tempi agitati in qualità di corrispondente speciale così come in questo momento di tranquillità, con i suoi articoli in francese. Questo è il suo indirizzo: rue des Martyrs, N° 4. Faubourg Montmartre. Ve lo comunico in modo che Vi possiate mettere direttamente in contatto con lui, qualora lo vogliate, cosicché egli possa avvanzarvi la richiesta in merito al suo onorario, in relazione ad entrambi i suddetti impegni, vale a dire sia in veste di corrispondente speciale che in quella di redattore di articoli in francese. Se lo reputate opportuno, glielo potete fare sapere per mio tramite.» [Le traduzioni sono nostre] H. Heine, *Briefe. Gesamtausgabe*. 1763-1803, a cura di J. G. Herder, Weimar, Böhlhaus, 1977, vol. II, p.30 (Brief 353. -An den Baron Johann Friedrich von Cotta- Paris den 1ten Januar 1833).

des débats littéraires et politiques», che in un articolo del 20 novembre 1854 insiste volutamente su alcuni aspetti della personalità di Loève-Veimars, mettendo invece in secondo piano il suo valore di letterato. Dall'impetoso ritratto stilato da Janin ne esce un uomo arrivista, capriccioso, frivolo e superficiale, che obbedisce alle sole leggi dell'eleganza, della vanità e dell'ostentazione:

« Il aimait tout ce qui brille et tout ce qui reluit, au loin, sur soi-même et sur les autres; il avait pour ses ablutions du matin un bassin tout en or, ciselé avec art...Bien ganté, bien verni, bien frisé, il brisait une paire de gants à applaudir; s'il pleurait, il vous tirait de sa poche en soie un mouchoir en batiste orné de dentelles et parfumé d'un parfum que Lubin faisait exprès pour cet homme-là....Il ne croyait qu'à la jeunesse, à la beauté, au vice éclatant, au paradoxe, à l'invention, au luxe, à l'esprit, à la mascarade, aux mensonges de la vie. » ¹

Heine riprende una ad una le accuse che Janin muove a Loève-Veimars, per contestarle fermamente e ridimensionarne la portata; egli si dice convinto che la velleità di acquisire il titolo di barone o la mania capricciosa di viaggiare a bordo di una carrozza riccamente decorata, comportamenti che Jules Janin depreca e condanna con saccenza e pedanteria, non inficiano le qualità dell'amico François-Adolphe, che ha dato costantemente prova di indulgenza e magnanimità nei rapporti privati, e di saggezza e dignità nel suo delicato ruolo di personalità pubblica:

«Mit großem Leidwesen habe ich erfahren, daß Loeve-Veimars (sic.), der unlängst gestorben, von seinen Nekrologen in der Presse sehr unglimpflich besprochen worden, und daß sogar der alte Kamerad, der lange Zeit jeden Montag sein brillanter Nebenbuhler war, mehr Nesseln als Blumen auf sein Grab gestreut hat. [...] Ich, der ich den Lebenden selten Schmeicheleien sage, empfinde auch keinen Beruf, den Abgeschiedenen zu schmeicheln, die

¹ J. Janin, *La vie et la mort de M. Loève-Weimar*, « Journal des débats politiques et littéraires », 20 novembre 1854.

wir nur dadurch am besten würdigen, wenn wir die Wahrheit sagen. Und wahrlich, unser armer Loeve braucht diese nicht zu fürchten. Dazu kommt, daß seine guten Handlungen immer durch glaubwürdige Zeugnisse konstatiert sind, während alles böslische Gerücht, das über ihn in Umlauf war, immer unerwiesen blieb, auch unerweislich war, und schon mit seinem Naturell in Widerspruch stand. Das schlimmste, was man gegen ihn vorbrachte, war nur die Eitelkeit, sich zum Baron zu machen -aber wem hat er dadurch Schaden zugefügt? In all dieser adligen Ostentation sehe ich kein so großes Verbrechen, und ich begreife nicht, wie dadurch der alte Kamerad, der sonst so liebenswürdig menschlich intelligent war, einen so grämlichen Anfall von puritanischem Zelotismus bekommen konnte. [...] Wenn er [Loève-Veimars] wirklich kein Baron war [...], so war ich doch überzeugt, daß er verdiente, ein Baron zu sein. Er hatte alle guten Eigenschaften eines Grand Seigneur. In hohem Grade besaß er z.B. die der Freigebigkeit. [...] Loeve-Veimars (sic.) war kein Aristokrat, seine Gesinnung war vielmehr demokratisch, aber seine Gefühlsweise war, wie gesagt, die eines Gentilhomme.»¹

Per concludere questo sommario quadro delle “amicizie letterarie” di Loève-Veimars, vorrei proporre come ultimo ma significativo esempio il rapporto che per alcuni anni lo ha legato ad una delle figure più rappresentative dell’epoca, Honoré de Balzac, rapporto che risale agli anni giovanili ma che malauguratamente naufraga in età matura, per divergenza

¹ «Ho appreso con grande dolore che Loeve-Veimars, il quale è morto da tempo, è oggetto di un severo giudizio nel suo [di Jules Janin] necrologio pubblicato dalla stampa e che il suo amico di vecchia data, che è stato a lungo anche suo brillante rivale ogni lunedì, ha cosperso più ortiche che fiori sulla sua tomba. Io, che riservo rare adulazioni ai viventi, provo egualmente scarsa propensione nell’adulare i trapassati, i quali vengono massimamente onorati nel momento in cui viene detta la verità sul loro conto. E quanto a questo, il nostro povero Loeve non ha di che temere. Ne consegue che sarà sempre possibile trovare testimoni attendibili pronti ad attestare le sue buone azioni, mentre le voci malevole che sono circolate su di lui non hanno trovato nessuna conferma poiché non erano dimostrabili ed erano in assoluta contraddizione con la sua indole. La cosa peggiore che hanno potuto addurgli è la vanità di essersi fatto nominare barone -ma un simile gesto chi può aver danneggiato? Non vedo alcun crimine in questa sua ostentazione di nobiltà, né riesco a capire perché mai il suo vecchio amico, che è sempre stato gentile, benevolo e intelligente, possa essere stato vittima di un bizzoso attacco di zelotismo puritano. Sono convinto che Loeve-Veimars, pur non essendo nato barone, si sia guadagnato di diventare barone. Possedeva tutte le buone qualità di un Grand Seigneur; sopra ogni cosa possedeva la generosità. Non era un aristocratico, era anzi di idee democratiche, tuttavia il suo sentire era, come abbiamo detto, quello di un Gentilhomme.»H. Heine, [Loeve-Veimars], in *Sämtliche....*, vol. XI, pp. 523-527.

d'opinione e d'interessi. Il futuro traduttore di Hoffmann e l'autore della *Comédie Humaine* entrano in contatto per la prima volta nel 1827; è di questo anno una lettera assai cortese di Balzac, in cui il mittente ringrazia Loève-Veimars per la sollecitudine che ha dimostrato nei suoi confronti e si dichiara pronto a soddisfare quanto prima la richiesta avanzata dal suo corrispondente:

« Votre lettre, Monsieur, est extrêmement flatteuse pour moi et je vous remercie bien sincèrement de votre bonne volonté ; mais il y a longtemps que je me suis condamné moi-même à l'oubli , le public m'ayant brutalement prouvé ma médiocrité. Aussi j'ai pris le parti du public et j'ai oublié l'homme de lettres, il a fait place à l'homme de lettres de plomb. Ce que vous me faites de l'honneur de me demander, est impossible à vous offrir pour le moment. Mes romans, mes feu romans ne sont que chez mon père et la collection incomplète que je possède est prêtée, aussitôt que je le pourrai, Monsieur, je m'empresserai de satisfaire un lecteur aussi ami et indulgent. Agréez, Monsieur, l'assurance de ma considération et mes sentiments affectueux. H. Balzac.»¹

L'anno successivo si consolidano i loro rapporti lavorativi; è nel 1828 infatti che l'*imprimerie* di Balzac cura la pubblicazione di ben tre testi di Loève-Veimars: la seconda edizione delle *Scènes contemporaines laissées par feu Madame la vicomtesse de Chamilly*, scritte dal nostro in collaborazione con Auguste Romieu, e la traduzione di due romanzi di Heinrich Zschokke, *Véronique ou la Béguine d'Aarau, histoire de 1444*, e *Le Grison, ou la Côte-aux-fées. Simple épisode des troubles de la Suisse*. Essendo in relazione, è normale che abbiano frequentazioni in comune, come traspare da questa lettera del 1835, in cui Victor Bohain sollecita Balzac ad unirsi a lui e al suo gruppo di invitati, composto da Véron, Latour, Dufougerais, Malitourne e, per l'appunto, Loève-Veimars:

¹ H. Balzac, *Correspondance*, a cura di R. Pierrot, Paris, Garnier, 1960, vol. I, p.317 (Lettre 139 - A Loève-Veimars- Paris, 1827 [?]).

« Mon cher Monsieur de Balzac,
J'ai Véron, Latour, Dufougerais, Malitourne et Loève à dîner jeudi prochain, vous seriez bien aimable si vous vouliez être des nôtres? je vous présente ce dernier membre de phrase comme stéréotypé, depuis trois siècles, c'est effrayant ce qu'il s'en est consommé de clichés ; on en vend tous les jours des milliers pour la rue St.-Denis. [...] Mille amitiés. Votre très dévoué V. Bohain» ¹

A distanza di qualche mese la situazione precipita inaspettatamente, i loro rapporti si fanno particolarmente tesi e pare che, a quanto ci è dato conoscere, a questa rottura non sia seguita alcuna riconciliazione. Balzac, che in passato aveva nutrito grande stima e rispetto per Loève-Veimars, inveisce ora severamente contro di lui poiché questi, in occasione del processo che contrappone il celebre romanziere alla «Revue de Paris», anziché battersi in difesa dell'amico si schiera vigliaccamente dalla parte del direttore della rivista, François Buloz. La controversia nasce nel 1835, quando Balzac viene a sapere che Buloz ha venduto senza il suo consenso e a sua insaputa le bozze del suo *Lys dans la vallée* alla «Revue internationale de Saint-Pétersbourg». Balzac muove due rimproveri al successore di Véron: di avere in primo luogo ceduto materiale non di sua proprietà, e di avere compromesso l'immagine e la reputazione letteraria di Balzac facendo dare alle stampe in Russia un testo non definitivo, che necessitava ancora di essere riveduto e corretto dall'autore. L'ostilità di Buloz, che già in precedenza ha avuto dei diverbi con Balzac, non si ferma qui: la «Revue de Paris», che funge da sua personale tribuna, denigra lo scrittore divulgando notizie non vere sul suo conto.² Ciò che offende oltremodo lo scrittore è però soprattutto la solidarietà dimostrata dagli scrittori suoi colleghi al direttore della rivista, che gli sono fedeli come feudatari:

¹ H. de Balzac, op. cit., vol. II, pp.612-613 (Lettre 865 -Victor Bohain à Balzac- 4 janvier 1835).

² Una delle calunnie più offensive è il falso annuncio della condanna di Balzac, di cui viene data notizia mentre il processo è appena ai suoi inizi e lo scrittore non è nemmeno stato ancora convocato in tribunale.

« Au moment d'atteindre à la tranquillité, quand je n'avais plus que quelques mois de tortures parmi tant d'intérêts mesquins qui me sont opposés, parmi tant de sottises, de mensonges, de jalousies, de haines, de médiocrités, je rencontre un adversaire sans moyens personnels, mais armé de deux Revues, accompagné d'une troupe d'écrivains qu'il se vante d'avoir discipliné, et dont il a fait ses feudataires, ayant conquis assez d'influence dans la presse parisienne pour en disposer. Cet homme m'attaque violemment.»¹

Costoro, per dimostrare il loro appoggio a Buloz e per giustificarne il riprovevole e disonesto comportamento, sottoscrivono una dichiarazione ridicola e paradossale, in cui asseriscono di condividere la scelta della «Revue de Paris» di vendere i loro testi all'estero (nella fattispecie alla «Revue internationale de Saint-Pétersbourg») per evitare che questi siano oggetto di contraffazioni soprattutto in Germania e in Belgio. Questa direttiva sarebbe infatti, dicono i firmatari, favorevole agli interessi sia della rivista che degli autori stessi. La dichiarazione firmata da Loève-Veimars si chiude con un allusivo rimprovero e con una velata accusa di malafede all'amico Balzac:

« Non-seulement je regarde cette faculté de communiquer nos feuilles aux revues étrangères comme un droit concédé par nous à la *Revue de Paris*, qui, sous les directions successives de M. Véron, M. Pichot, et sous la direction actuelle, a rendu tant de services aux gens de lettres ; mais je pense que c'est le moyen le plus puissant d'attaquer la contrefaçon belge, qui nuit tant aux intérêts des gens de lettres en France. Une évidente mauvaise foi peut seule élever un différend à ce sujet.»²

Questa la risposta categorica e amara di Balzac :

¹ H. de Balzac, *Historique du procès auquel a donné lieu "Le Lys dans la vallée"*, in *Le Lys dans la vallée*, Paris, Le Livre de Poche, 1965, pp.365-366

² Ibid., p.424

«Quand la haine va jusque-là, on ne peut que se féliciter d'avoir de semblables ennemis. Où est la mauvaise fois ? Chez celui qui VEND ce qui lui est interdit de vendre, et qui le vend pour faire un tort immense au propriétaire, ou chez le propriétaire qui se plaint d'une double trahison, l'abus du droit et l'abus de la chose ?»¹

Il rancore e la delusione rendono Balzac non troppo obiettivo nei suoi giudizi: nelle sue parole c'è ormai solo posto per il disprezzo e l'invettiva più severa. Citiamo come esempio la pagina 422, dove Loève-Veimars viene designato come un piccolo e sciocco presuntuoso che, pur dandosi arie da grande scrittore, altro non è che un traduttore di opere altrui:

« Pour établir un droit aussi aussi directement opposé au bon sens, il fallait des signatures autres que celle de M. Loève-Veimars (sic.) qui, ayant fait plus de traductions que d'œuvres originales, se trouve naturellement contrefait, puisque Hoffmann est à Berlin en allemand avant d'être à la *Revue* en français. »²

Non meno ironiche sono le affermazioni che troviamo poco oltre, alla pagina 426 :

«M. Loève-Veimars (sic.) peut forcer ses éditeurs, s'ils y consentent, à opérer de ses oeuvres futures autant de contrefaçons qu'il y a de langues en Europe, tout cela sera bien; nous faisons nous-même notre droit, la *Revue* est aujourd'hui comme un libraire.»³

Il giudice darà infine ragione a Balzac, riconoscendo i proprietari della rivista colpevoli di avere indebitamente disposto delle bozze del romanzo *Le Lys dans la vallée* e ingiungendo loro di rifondere l'autore dei danni

¹ H. de Balzac, *Historique du procès...*, p.424.

² Ibid., p.422.

³ Ibid., p.426.

subiti. La presa di posizione di Loève-Veimars si dimostra dunque doppiamente sbagliata, poiché non solo gli costa l'amicizia con una delle celebrità letterarie del suo tempo, ma si rivela anche inutile ai fini processuali, dato che Buloz e Bonnaire usciranno sconfitti da questa diatriba.

E' verosimile che proprio la natura mondana di Loève-Veimars e la sua abilità nell'intrecciare e coltivare rapporti interpersonali lo abbiano aiutato ad imporsi come scrittore, critico e traduttore di successo nella Francia romantica. Nel presente capitolo si cercherà di ricostruire la figura di Loève-Veimars letterato, dai suoi debutti agli inizi degli anni venti come scrittore erudito e pubblicista, fino al momento culminante della sua carriera, che coincide con la pubblicazione, tra il 1829 e il 1833, della traduzione dei racconti di Hoffmann. E' nostra ipotesi che Loève-Veimars sia un personaggio molto più complesso e pieno di sfumature di quanto non venga solitamente dipinto dalla critica, che ha la tendenza a designarlo esclusivamente come il traduttore del celebre scrittore romantico tedesco; è dunque nostro intento mettere in luce che Loève-Veimars sia invece un uomo di lettere dotato di una solida cultura, intraprendente e capace, che approda all'incarico di traduzione dell'opera di Hoffmann dopo un lungo percorso preparatorio, fatto di studio assiduo e di lavoro condotto con serietà, che lo vede impegnato su molteplici fronti, come autore, come pubblicista e come traduttore.¹

Loève-Veimars autore, ovvero i mille volti di uno scrittore poliedrico

Assai scarse sono le informazioni che possediamo circa la formazione scolastica e culturale che ricevette Loève-Veimars; sappiamo solamente

¹ Questo indipendentemente dalla "qualità intrinseca" della versione francese dei *Contes fantastiques* da lui approntata, di cui ci occuperemo in seguito.

che, negli anni che precedono la sua partenza per la Germania al seguito della famiglia, frequentò il *Lycée Bonaparte* a Parigi, e che intendeva proseguire gli studi presso l'*Ecole Polytechnique*. Altrettanto lacunosa è la sua biografia relativamente al periodo trascorso ad Amburgo; è presumibile però che, accanto all'attività commerciale di cui parlano le fonti storiche, egli abbia coltivato una viva passione per la letteratura, prova ne sia il fatto che, una volta rientrato nella capitale francese, egli si sia imposto all'attenzione generale come specialista delle letterature del Nord Europa. Il Dr. Véron asserisce di averlo prescelto come collaboratore della «Revue de Paris» perché era rimasto positivamente impressionato dal materiale che Loève-Weimars gli aveva sottoposto, e che consisteva per buona parte in articoli ben scritti e ben documentati sulla letteratura tedesca:

«La Revue de Paris compte parmi un de ses plus assidus collaborateurs un écrivain plus mondain, plus audacieux à l'attaque que MM. Saint-Marc Girardin et de Sacy, c'était M. Loève-Weimar (sic.), aujourd'hui consul à Caracas ; il me donna des proverbes, des nouvelles et des articles bien renseignés sur la littérature allemande.»¹

Loève-Weimars debutta ben presto come autore, pubblicando nel 1822 il libro in due volumi *Les Manteaux*, che contiene quattro lunghi racconti incentrati, come già lascia presumere il titolo, sul tema del “mantello”². Nelle quattro storie l'indumento in questione è strettamente connesso con la dimensione del mistero, poiché si fa muto e discreto messaggero di segreti del passato. Ogni racconto propone un diverso scenario, a testimonianza dell'interesse dell'autore per realtà diverse da quella autoctona: il primo è ambientato nella città tedesca di Birling, il secondo in quella inglese di

¹ Dr. Louis Véron, op. cit., p.58.

² E' doveroso precisare che, benché Loève-Weimars si sia indirettamente attribuito la paternità di quest'opera apparsa anonima firmandone la prefazione, alcuni biografi dell'epoca hanno avanzato dei dubbi in proposito. Il celebre bibliografo M. Quérard, in primo luogo, nel secondo volume del suo testo *Les supercheries littéraires* (Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1864, pp.807-808), sostiene quanto segue: « Quoique ce roman [*Les Manteaux*] ait paru sous le voile de l'anonymat, on le sait publié par M. Loeve-Weimars mais il a été reconnu plus tard pour être un roman ancien et n'être pas du littérateur qui voulait le faire adopter comme sien. »

Warwick, il terzo a Firenze e nelle campagne circostanti, mentre il quarto e ultimo inizia in Inghilterra per proseguire in Francia, dove il protagonista si trasferisce per un lungo soggiorno. L'apparato paratestuale di *Les Manteaux* si rivela alquanto interessante, poiché ci fornisce indirettamente preziose ed utili informazioni sull'autore stesso. Nella prefazione Loève-Veimars delinea la sua complessa identità di letterato germanofono, che si trova a suo agio all'interno del *milieu littéraire* francese di cui ha deciso di entrare a far parte, ma che al tempo stesso ne riconosce e denuncia limiti e mancanze: alla cultura razionale ed eccessivamente raffinata della Francia egli contrappone lo spirito primitivo, selvaggio e istintivo dei popoli del Nord, modo di sentire con il quale si identifica profondamente e al quale va la sua preferenza. Loève-Veimars, sulla scia di Madame de Staël, elogia infatti la straordinaria capacità immaginativa di cui è dotato il popolo tedesco, la sua naturale ed istintiva predisposizione al sogno che si esprime in una poesia sentimentale alla quale sono sconosciute la freddezza e la rigidità di quella francese. La profonda affinità spirituale che lega Loève-Veimars al carattere germanico si estrinseca proprio in questa prova letteraria: l'autore asserisce infatti di avere voluto imitare e riprodurre, nello scrivere i racconti qui pubblicati, lo stile e il modo di sentire dei suoi confratelli d'oltrere, approfittando del favore di cui gode la letteratura tedesca nella Francia dell'epoca. Il pretesto per dare avvio a questa riflessione sulla Germania e alla contrapposizione tra *poésie du Midi* e *poésie du Nord*, è un gustoso aneddoto con cui si apre il testo: l'autore racconta che nell'anno 1816, mentre era sulla via di ritorno dalla Germania alla volta di Parigi, si trovò in compagnia di un giovane ed ingenuo ragazzo russo il quale, una volta attraversato il fiume Reno, si stupì profondamente di sentire parlare il francese da qualsivoglia persona, persino dai bambini, lingua che nella sua patria d'origine era invece esclusivo appannaggio dei membri delle classi più abbienti. L'autore ci fa sapere di avere avuto una reazione analoga a quella dell'ingenuo domestico quando, tempo addietro, si trovava in Germania: essendo il *génie poétique* così fortemente radicato

nella parlata di questa nazione, gli riusciva difficile pensare che una tale lingua potesse essere compresa e praticata anche dal popolo, dato che essa richiedeva un'elevazione spirituale che raramente si incontra nelle classi meno elevate:

« J'avoue que cette naïveté ne produisit pas sur moi l'effet qu'elle produira sans doute sur le lecteur ; car, à mon arrivée en Allemagne, le génie poétique si généralement infiltré, pour ainsi dire, dans le parler de cette nation, la foule d'images fleuries, de métaphores consacrées dans les discours les plus vulgaires, avaient fait naître en moi une idée à-peu-près semblable à celle de mon pauvre Russe. J'avais de la peine à concevoir que le peuple fût en état d'entendre un langage qui demande une sorte d'élévation, dont je le crois, eu égard à ses habitudes, rarement susceptible. Cette fougue mentale, qui contraste si parfaitement avec le flegme raisonné qui portent les Allemands dans les connaissances positives, ne peut manquer d'exciter l'étonnement d'un étranger. Autant la vie, dans ce pays, est soumise à d'immuables règles, autant l'âme est abandonnée à sa propre impulsion. C'est l'esprit, *dégagé* de tout l'attirail des choses convenues, échappé du cercle des traditions, qui s'élance et folâtre en liberté : l'imagination, si j'ose m'exprimer ainsi, mène en Allemagne la vie de château. « Les Allemands, dit quelque part madame de Staël, ont le tort de mettre souvent dans la conversation ce qui ne convient qu'aux livres, et les Français ont quelquefois celui de mettre dans les livres ce qui ne convient qu'à la conversation. » L'esprit de conversation est peut-être le seul genre de mérite dont on ne nous a pas encore contesté la supériorité ; aussi avons-nous grand soin, au risque même de ne pas écouter, de bannir de nos discours tout ce qui pourrait en arrêter l'essor et la rapidité. Puisqu'on nous pardonne généralement les petits travers qui résultent de cette ambition de légèreté, nous devons quelque indulgence aux dispositions rêveuses, dont les inconvénients (sic.), après tout, ne sont jamais que négatifs. Comptant sur cette indulgence, que je réclame à titre de justice, j'ai cru pouvoir au moment où l'on paraît vouloir faire plus ample connaissance qu'on ne l'a fait jusqu'ici avec la littérature de cette Germanie, *toujours si près et si loin*

*de nous, me permettre d'imiter dans le cours de cette narration, la licence contemplative qui règne jusque dans les entretiens journaliers des classes inférieures de cet intéressant pays. »*¹

Con questa prefazione Loève-Veimars si presenta al pubblico dei lettori francesi nelle vesti di mediatore culturale, desideroso di ampliare i ristretti confini della letteratura nazionale tramite l'importazione delle letterature straniere, in modo particolare di quella di lingua tedesca. Questa immagine dell'autore è corroborata dall'altro elemento paratestuale, le note esplicative che corredano ciascun racconto. Le informazioni dettagliate ivi contenute circa gli usi e i costumi dei paesi in cui occorrono le quattro storie testimoniano la curiosità intellettuale di Loève-Veimars per l'*étranger* e l'approfondita conoscenza che egli possiede di questi mondi. Particolarmente interessanti sono le note relative al primo racconto, di gran lunga anche le più numerose e dettagliate, attraverso le quali Loève-Veimars ci mette a diretto contatto con fenomeni tipici della società, della cultura e della vita quotidiana tedesca, non mancando di sottolineare, quando lo ritiene necessario, le divergenze che intercorrono con quella francese. Egli ci fa sapere ad esempio che le abitazioni delle famiglie appartenenti alla classe media vengono curate seguendo particolari accorgimenti, che differiscono da quelli in uso presso altri membri della società (« En Allemagne le parquet des appartemens est couvert d'un sable fin qu'on a soin d'enlever et de remplacer chaque jour. Coutume qui n'existe que chez les gens de la moyenne classe. », vol. I, p.39, nota 2), ci spiega cosa sia il *Kanaster*, intuendo che il lettore francese possa rimanere sbalordito di fronte ad un termine alieno dal suo mondo (« C'est une sorte de tabac dont les Allemands, je veux dire les fumeurs allemands, font un grand cas », vol. I, p. 42, nota 3), ci introduce nelle pieghe del carattere tipicamente tedesco asserendo che l'abitante della Germania ama la vita calma e prova una forte avversione per il rumore (nel testo troviamo «Une

¹ F.-A. Loève-Veimars, *Préface*, in *Les Manteaux*, Paris, Ponthieu, 1882, pp. VI-IX.

vie calme et le moins de bruit possible», cui l'autore fa seguire questa nota: « Le caractère allemand est tout entier dans ces mots », vol. I, p.63, nota 8) infine, per citare un ultimo significativo esempio, ci illustra quali siano le abitudini tipiche del mondo dello spettacolo, e in che modo esse differiscano da quelle in vigore nella capitale francese (la nota 9 a pagina 73 ci comunica che nelle città tedesche il programma delle rappresentazioni teatrali viene distribuito agli spettatori direttamente all'entrata del locale, mentre a Parigi è d'uso incollarli sui muri: « On a coutume en Allemagne de distribuer aux spectateurs cette feuille que, dans les rues de Paris, on trouve collée sur toutes les murailles »).

Dopo aver esordito come narratore, Loève-Veimars si cimenta in alcuni studi a carattere storico, spaziando dall'attualità politica, della quale è un acuto ed attento osservatore, alle più lontane e misconosciute epoche dell'evoluzione dell'uomo. La prima opera in volume in cui Loève-Veimars si misura con la storia, disciplina a lui molto cara che coltiva con passione e impegno e che negli anni a venire sarà anche fonte d'ispirazione di testi a carattere narrativo, è *De l'inévitabilité d'une guerre prochaine avec l'Angleterre, présentée comme conséquence de la guerre d'Espagne* (Paris, Plancher), che vede la luce nel 1823 e nella quale l'autore esprime la sua preoccupazione per l'attuale situazione della Francia, che rischia a suo dire di essere coinvolta in una guerra rovinosa contro l'Inghilterra. Nel 1824 Loève-Veimars, anno in cui debutta come traduttore dando alle stampe una miscellanea di Wieland,¹ pubblica un volume che coniuga la ricerca storica con il suo interesse per il mondo germanico, il *Précis de l'histoire des tribunaux secrets dans le nord de l'Allemagne, contenant des recherches sur l'origine des cours wehmiques, sur leur influence, l'étendue de leur juridiction et leurs procédures inquisitoriales* (Paris, J. Carez, 1824). Nell'*Avant-propos* l'autore asserisce di aver voluto indagare un tema complesso come quello dei tribunali segreti della Germania medievale per

¹ Si veda a tal proposito il paragrafo successivo, nel quale viene indagata la figura di Loève-Veimars traduttore.

un duplice motivo: colmare una gravosa lacuna, studiando un soggetto che la maggior parte degli storici moderni hanno trascurato, e ripristinare la verità oggettiva circa un argomento che, almeno in Francia, è stato oggetto di racconti astorici e frammentari, che hanno trasmesso un'immagine distorta di questa istituzione:

« Seuls, de toutes les institutions propres à faire naître un salubre effroi, les tribunaux secrets n'ont pas exercé la plume des historiens modernes ; car je ne range pas au nombre de ces derniers l'auteur d'une histoire du tribunal secret publiée, il y a quelques années, sous le nom d'Etienne Bock. Remplacer par un corps historiques, par des assertions vraies, les fragments épars et les récits aventurés, répandus en France jusqu'à ce jour, montrer l'influence d'une institution qui environnait ses actes d'un profond mystère, rectifier quelques jugements trop légèrement émis par des écrivains recommandables, telle est la tâche que je m'impose ; je me flatterai de l'avoir remplie, si je parviens à donner une idée de ces temps où l'inquisition wehmique dut paraître un bienfait : remédier de la sorte au mal, c'est en augmenter l'énormité. »¹

Nella sua analisi Loève-Veimars rifugge dall'emettere un giudizio superficiale e semplicistico e si sforza invece di inserire la questione in un più complesso quadro d'insieme. Egli cerca di individuare le cause della nascita dei tribunali segreti, di analizzarne attentamente gli scopi e il funzionamento in relazione alla difficile e deplorabile situazione politico-sociale dell'epoca, per poi giungere alla conclusione che questo organismo, per quanto deprecabile e aberrante nella sua tirannia, ha avuto una sua necessaria ragione d'esistere. L'autore, a quanto asserisce, si sarebbe sforzato di illustrare il tema trattato nella sua realtà, senza alcuna forma di condiscendenza nei confronti del lettore, preoccupandosi anzitutto di inseguire la verità nella sua essenza e sua concretezza. Loève-Veimars si

¹ F.-A. Loève-Veimars, *Avant-propos*, in *Précis de l'histoire des tribunaux secrets dans le nord de l'Allemagne, contenant des recherches sur l'origine des cours wehmiques, sur leur influence, l'étendue de leur juridiction et leurs procédures inquisitoriales*, Paris, J. Carez, 1824, pp. I-II.

congeda con l'augurio che il suo studio, soprattutto grazie all'agilità del volume, ma anche grazie alla mancanza di astrattezza, possa diventare se non un testo classico quantomeno un testo popolare:

«Si je n'ai pu montrer celle que j'entreprends de tracer, autrement que dans sa hideuse vérité, j'ai tâché toutefois de lui enlever ses formes abstraites et son aspect scientifique ; je n'espère pas que cet ouvrage devienne classique, mais puisse sa brièveté du moins en faire un livre populaire.»¹

L'opera di Loève-Weimars raccoglie il consenso della critica, come dimostra il *compte-rendu* di Léon Thiesse che appare nelle pagine della «Revue encyclopédique». Il redattore della recensione mette in luce la netta superiorità qualitativa dell'indagine storica di Loève rispetto ad altri testi più recenti: benché anch'essa non offra alcun chiarimento circa l'origine e la natura di questa poco nota istituzione medievale, essa ha tuttavia il pregio di racchiudere in un piccolo volume numerosi dettagli curiosi circa le procedure seguite da questi tribunali e le vicissitudini di cui essi si sono resi protagonisti. Thiesse giudica questo studio, che è denso di riflessioni solide, il più completo sull'argomento in questione, perciò si premura di consigliarlo agli eruditi ma anche a coloro che volessero trarne un adattamento per le scene:

«C'est de ces livres aussi nombreux que pénibles à lire que M. Loève Weimars (sic.), qui, jeune encore, a toute l'érudition d'un vieil académicien des inscriptions, a extrait un petit volume, plein de faits curieux, de vues justes, de réflexions solides. Cet ouvrage, sans offrir aucun éclaircissement sur le fondateur et la nature de l'institution wehmique, renferme de nombreux détails sur les formes judiciaires qu'elle a suivies ; sur ses procédés, ses différentes vicissitudes, depuis le moment où elle fut généralement connue en Allemagne, jusqu'à son entière destruction. L'ouvrage de M. Veimars, qu'il faut regarder plutôt comme une dissertation

¹ F.-A. Loève-Weimars, *Avant-propos*, in *Précis de l'histoire...*, p.X.

bien faite que comme une histoire, est le plus complet qui ait paru en France sur le même sujet. Il est indispensable aux érudits ; et s'il se trouve quelques poètes (sic.) qui, sans être effrayés d'une tentative dramatique dont personne n'a mieux connu que nous les dangers, osent encore essayer d'adapter à la scène des sujets relatifs à la cour wehmique, nous les engageons à lire M. Loève Veimars (sic.). Il leur offrira une foule de notions utiles et de faits curieux dont nous regrettons beaucoup d'avoir été privés. »¹

L'anno 1825 è uno dei più fecondi per Loève-Veimars e lo vede impegnato nella stesura di ben tre pubblicazioni a carattere erudito. La *Chronologie universelle* (Paris, Raymond, 1825) è un'opera alquanto ambiziosa, che si prefigge di ricostruire la storia universale dell'umanità, da quelli che l'autore definisce i *temps fabuleux*, che coincidono con il Regno di Brahma, risalente a più di tre milioni di anni A.C., fino all'epoca moderna, e più esattamente fino al 1825, anno in cui il governo britannico riconosce l'indipendenza delle colonie spagnole nell'America del Sud.² Dalla lettura di questo testo emerge il ritratto di un autore dotto e competente, che padroneggia la materia in profondità; come dice bene B., nella sua recensione apparsa nelle pagine della «Revue encyclopédique», le questioni trattate da Loève-Veimars, come la rivoluzione della terra e della razza umana, la storia dei popoli ebreo, greco e latino, le tradizioni, i sistemi religiosi e amministrativi dei popoli dell'antichità, per non citare che qualche esempio, esigevano da parte sua «de longues recherches et de savantes études.»³ B. non manca tuttavia di rilevare in alcuni luoghi del testo anche una certa superficialità, che si estrinseca in analisi e giudizi un po' affrettati; a parziale discolpa dell'autore possiamo dire che quello

¹ L. Thiesse, *Précis de l'histoire des tribunaux secrets*, par A. Loeve Veimars. Paris, 1825 ; J. Carez, «Revue encyclopédique», T.XXVI, p. 526.

² Il testo figura anche nella biblioteca di uno scrittore raffinato come Stendhal; fa infatti parte del ristretto numero di volumi che l'autore sceglie di portare con sé quando parte in *congé* per l'Italia nel 1836. Le *Chroniques* figurano infatti nell'elenco delle opere contenute all'interno delle casse arrivate a bordo della nave a vapore Sully, elenco che fu stilato dalla polizia pontificia, in data 5 agosto 1839: «CAISSE nr. 2 *Chronologie universelle*, par Loève-Veimars, à Paris.» (Vd. Stendhal, *Correspondance générale*, a cura di V. del Litto, Paris, Champion, 1999, vol. VI, p.208).

³ B., *Bibliothèque du XIX siècle en 100 volumes. -Chronologie universelle* ; par A. Loève-Veimars, Paris, 1825, Raymond, «Revue encyclopédique», T. XXVI, p.843.

segnalato dal recensore era con ogni probabilità un difetto inevitabile, data la natura stessa del progetto editoriale, che imponeva di tracciare un panorama molto vasto e complesso entro i limiti esigui di un piccolo volume (ricordiamo che si tratta infatti di un unico testo di 466 pagine, in formato in-12). Il giudizio complessivo di B. è comunque molto positivo, sia per quanto attiene alla preparazione di fondo dell'autore, sia per quanto riguarda il suo stile, che ha il pregio della concisione e della chiarezza:

«J'ai déjà rendue justice à son érudition ; je dois aussi des éloges à son style, qui, sans être exempt de néologisme, et malgré certaines formes qui sentent trop le ton magistral, est clair et concis en général. Je me plais à reconnaître enfin qu'il serait facile d'extraire de ces *Considérations* des morceaux entiers, d'une lecture instructive et agréable.»¹

L'Histoire des littératures anciennes (Paris, Raymond, 1825) è uno studio dagli intenti altrettanto grandiosi che, come chiarisce l'autore nell'introduzione, cerca di ricostruire « la naissance et [les] progrès de l'esprit », mettendo in evidenza l'influenza che la politica, la morale, la filosofia, la letteratura e la scienza hanno esercitato sulla sua evoluzione e il suo sviluppo. L'opera tenta altresì di stilare un elenco di coloro che si sono maggiormente distinti nelle varie discipline, dando alla luce capolavori memorabili. Il testo è suddiviso in tre parti, nelle quali vengono illustrate rispettivamente le letterature degli Ebrei, dei Greci e dei Romani. Il volume è corredato di numerose note, in parte a carattere esplicativo, che offrono informazioni a carattere storico, note di riferimento con indicazioni bibliografiche, destinate a chi voglia eventualmente approfondire gli argomenti proposti, e per finire note contenenti citazioni tratte dai testi originali a cui l'autore si riferisce all'interno del testo. Anche in questo caso a Loève-Weimars viene rimproverato di avere sacrificato talvolta l'esattezza e il ragionamento approfondito alle severe regole dell'editoria, che esige

¹ B., *Bibliothèque du XIX siècle en 100 volumes....*, p.844.

celerità e brevità (rammentiamo che il testo di Loève fa parte della collezione *Bibliothèque du XIX siècle*, che si propone di racchiudere, in cento piccoli volumi, «toutes les connaissances humaines.¹»), e di avere peccato di una certa leggerezza, mancando di dare a ciascun argomento il peso e l'importanza meritati. OO., nel suo *compte-rendu*, lo bacchetta per avere trascurato autori dell'importanza di Lucrezio, Orazio e Tibullo, tuttavia si mostra indulgente nei confronti di questo giovane scrittore, al quale non mancano certo il talento e l'intelligenza, e che avrebbe potuto produrre un testo di ancor maggior valore se solo ne avesse avuto il tempo:

«Ces réflexions doivent inspirer de l'indulgence pour l'ouvrage que nous annonçons. Plusieurs des défauts qu'on y trouve sont en quelque sorte inhérens (sic.) à un genre de travail où l'on est d'ordinaire obligé de sacrifier l'exactitude à la célérité. Avec plus d'études et de tems (sic.), l'auteur aurait pu faire un bon livre ; car il ne manque ni de talent, ni d'esprit.»²

OO. si esprime dunque in termini tutto sommato positivi e giudica il volume utile a tutti coloro che abbiano scarsa dimestichezza con la storia della letteratura antica. Lo stile di questo autore alle prime armi, benché non sia anch'esso esente da qualche difetto, è assai promettente ed è degno di elogi soprattutto per la sua precisione e comprensibilità:

«Maintenant que j'ai rempli le devoir de relever quelques-une des erreurs qu'il était le plus important de ne pas laisser s'accréditer, c'est un plaisir pour moi de pouvoir dire avec vérité que plusieurs parties de l'ouvrage de M. Loève-Weimars seront lues avec fruit par les personnes peu versées encore dans la littérature ancienne. Je citerai particulièrement, comme se recommandant par plus d'une sorte de mérite, la peinture des derniers efforts des lettres sous les successeurs de Constantin, le tableau des sectes

¹ OO., *Histoire des littératures anciennes* ; par A. Loève-Weimars, Paris, 1825, «Revue encyclopédique», T. XXVII, p. 100.

² Ibid., p.101.

philosophiques de la Grèce, les différens (sic.) morceaux qui traitent de ses historiens, surtout le jugement sur Polybe, le récit de la fameuse querelle d'Eschine et de Démosthène, et le passage sur Tacite. Comme je l'ai déjà dit, l'auteur montre des sentimens (sic.) généreux, de nobles intentions. Enfin, le style de l'*Histoire des littératures anciennes* n'est pas exempt d'incorrections ; mais on y trouve des formes heureuses ; et, presque toujours clair et rapide, il y a quelquefois de la chaleur.»¹

Nel 1825 Loève-Veimars consegna alle stampe anche un piccolo volume di storia letteraria, il *Résumé de l'histoire de la littérature française, depuis son origine jusqu'à nos jours* (Paris, L. Janet, 1825). Benché Loève-Veimars firmi l'opera a nome suo, questa storia della letteratura francese è per buona parte la trasposizione del testo tedesco *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit*² a cura di Friedrich Bouterweck, insigne storico di Gottinga. L'opera, che intende ricostruire la storia letteraria di Francia dal XIII al XIX secolo, è suddivisa in quattro blocchi cronologici. Nella prima parte, che tratta la letteratura francese dalla fine del XIII secolo fino agli inizi del XVI, l'autore focalizza soprattutto l'influenza esercitata dai Normanni, l'impulso che essi dettero alla formazione della letteratura nel Nord del paese; la seconda parte si occupa dello sviluppo delle *lettres françaises* dagli inizi del XVI secolo fino alla metà del XVII vale a dire dal regno di Francesco I a quello di Luigi XVI, con particolare attenzione allo sviluppo della poesia, rappresentata da Marot, Ronsard e Malherbe, e della drammaturgia; il terzo periodo, che va dagli inizi del secolo di Luigi XVI fino ai primi anni del XVIII secolo, si apre con alcune considerazioni generali sulla cultura dell'epoca per poi concentrarsi sui grandi esponenti letterari del tempo, vale a dire Corneille, Racine, Molière, La Fontaine e Boileau; la quarta parte, che copre l'arco di tempo compreso tra gli inizi del XVIII secolo e i primi anni del XIX, pur concedendo uno spazio ragguardevole alla poesia (epica, lirica e didattica), si interessa soprattutto

¹ OO., *Histoire des littératures anciennes* ..., pp.110-111.

² F. Bouterweck, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit*, Röwer, Göttingen, T. V, 1806; T.VI, 1807.

ai cambiamenti operati nel mondo delle *lettres françaises* da Voltaire, Rousseau e gli enciclopedisti. Segue una breve appendice sul XIX secolo, per intero scritta da Loève-Veimars, in cui l'autore mette in luce la portata innovativa e rivoluzionaria di poeti come Delavigne, Béranger e Lamartine. Interessante è l'introduzione, in cui l'autore, forse per prevenire eventuali critiche, deplora il fatto di non essersi sufficientemente diffuso su alcuni argomenti, e giustifica questa mancanza con la necessità inderogabile di attenersi alle dimensioni esigue del testo. Egli si augura però di potere colmare questa lacuna in futuro, con una nuova edizione, più corposa e più completa:

«Nous regrettons que l'époque rapprochée des publications et les formes rapides de ce livre, qui ne nous permettaient d'envisager les travaux littéraires que dans leur ensemble, nous aient empêché de nous étendre dans notre chapitre supplémentaire, sur les écrits de la plupart de nos jeunes poètes, sur le bel ouvrage de M. de Ségur touchant la campagne de Russie, sur les travaux historiques et littéraires de MM. de Bausset, Botta, A. Dumesnil, de Hazines, Marchangy, Nodier, de Mme Sw.-Belloc, sur les excellents (sic.) *Résumés* d'histoire de MM. Bodin, Trognon, Carrel, Scheffer, et particulièrement sur l'histoire des Etats Unis de l'Amérique septentrionale, dont ce dernier a enrichi la collection connue sous le nom de *Bibliothèque du XIX siècle*.

Qu'on nous permette d'espérer qu'il nous sera possible de remplir ces lacunes dans une édition nouvelle!»¹

Risalgono al 1825 anche alcune interessanti recensioni che Loève-Veimars pubblica nelle pagine della «Revue encyclopédique», uno dei primi periodici con i quali lo scrittore inizia a collaborare; si tratta prevalentemente di *compte-rendus* relativi a testi stranieri appartenenti all'area geografica del Nord Europa. Nel tomo XXV della rivista, nella

¹ [F.-A., Loève-Veimars], *Préface*, in *Résumé de l'histoire de la littérature française, depuis son origine jusqu'à nos jours*, Paris, L. Janet, 1825, pp.VII-VIII.

rubrica «Livres étrangers», appare ad esempio la recensione del volume di Weitzel, testo storico in lingua tedesca che rintraccia le sorti dell'Europa nei primi trent'anni del XIX secolo¹. Loève-Veimars, alla luce delle sue solide conoscenze in materia di storia, redige un articolo dettagliato e accurato nella quale evidenzia in egual misura meriti e difetti del testo, del quale esprime complessivamente un giudizio positivo. Loève-Veimars ritiene ad esempio che l'eccessiva prudenza con cui l'autore espone il suo punto di vista comprometta il valore dell'opera, tuttavia si mostra comprensivo nei suoi confronti ed ascrive questo atteggiamento moderato alla mancanza di libertà che contraddistingue la società tedesca dell'epoca; la recensione del testo di Weitzel offre dunque a Loève-Veimars l'occasione per dar voce al suo dissenso nei confronti di certa politica della Germania:

«L'auteur de cet ouvrage, qui renferme l'histoire de ces trente dernières années marquées par tant d'orages, s'est constamment tenu entre ces deux extrêmes; mais il a rencontré un autre écueil, l'impossibilité de développer aux yeux de ses contemporains et au milieu de l'Allemagne, un tableau fait pour des tems (sic.) et des contrées plus libres: aussi ses couleurs sont-elles souvent pâles et ses aperçus timides.»²

Loève-Veimars si affretta a segnalare che questa pecca è controbilanciata da un notevole pregio, l'indipendenza di pensiero e l'obiettività, qualità sempre più rare nelle produzioni moderne :

«Il faut toutefois lui rendre cette justice, qu'il a tracé la lutte des opinions dans l'Europe, durant les cinq dernières années, les efforts des uns pour devancer la lenteur de la civilisation, les tentatives des autres pour arrêter l'esprit humain dans sa marche, avec une indépendance qui, bien qu'un peu

¹ F.-A. Loève-Veimars, *Europe in seinem gegenwärtigen Zustande. De l'Europe dans son état actuel (1824)*, par Weitzel, Wiesbaden, «Revue encyclopédique», T. XXV, pp.438-439.

² Ibid., p.438.

circonspecte, est d'autant plus méritoire, que chaque jour elle devient plus rare. »¹

Nel volume XXVIII Loève-Veimars è incaricato di recensire un'altra opera pubblicata in Germania, ma trattasi in questo caso di un testo narrativo, la *nouvelle romantique* dal titolo *Blumlein Wunderhold, etc. -Aventures de la grande réjouissance publique de Strasbourg, en 1576* dello scrittore Spindler. Loève-Veimars dà prova di possedere una conoscenza approfondita del soggetto trattato: non si limita infatti a presentare e commentare il testo, ma si preoccupa anche di segnalare la fonte originaria della storia -un racconto in versi del XVI secolo a cura di un certo Jean Fischart- e di fornire una sommaria bibliografia, in cui indica gli autori che, prima di Spindler, hanno riportato alla luce questo poemetto dimenticato. Loève-Veimars chiude il suo circostanziato *compte-rendu* con l'augurio che il testo di Spindler, la cui abilità descrittiva è comparabile a quella del grande maestro scozzese Walter Scott, possa godere di una buona traduzione francese, per poter essere apprezzato appieno:

«Il est à désirer qu'une traduction fidèle le fasse passer dans notre langue: elle ferait connaître avantageusement parmi nous un écrivain appelé, je n'en doute pas, à retracer avec succès les tableaux si pittoresques qu'offrait le Nord au XVe et XVIe siècle.»²

Se i libri di lingua tedesca costituiscono il suo principale oggetto di studio e d'interesse, Loève-Veimars non manca di spaziare anche in altre culture nordiche, prova ne sia la recensione al testo danese *Jomsvikinga saga, etc. -Chronique de Jomsvink, d'après un parchemin manuscrit de la Bibliothèque royale de Stockholm*, che viene pubblicato nel tomo XXVI

¹ F.-A. Loève-Veimars, *Europe in seinem gegenwärtigen....*, p.438.

² F.-A. Loève-Veimars, *Blumlein Wunderhold, etc. -Aventures de la grande réjouissance publique de Strasbourg, en 1576*; *Nouvelle romantique*, par C. Spindler. Strasbourg, 1825; Levrault, «Revue encyclopédique», T. XXVIII, pp.933-934.

della «Revue encyclopédique».¹ Loève-Veimars ci fa sapere che l'autore, il danese Muller, avrebbe scritto questi racconti, straordinari per la loro semplicità e purezza, rielaborando antiche cronache islandesi. Il recensore valuta molto favorevolmente queste *chroniques*, non solo per la loro intrinseca qualità letteraria, ma anche per le preziose informazioni che esse veicolano circa gli usi locali, lo stato selvaggio e primitivo degli abitanti del Nord Europa, e i loro primi tentativi di incivilirsi e acculturarsi. Con il consueto scrupolo, egli riferisce al lettore quali siano le condizioni di pubblicazione del testo, specificando in chiusa di testo l'ente patrocinate, la data prevista per l'uscita sul mercato editoriale e il numero dei volumi che sono stati programmati. A suo parere l'impresa non mancherà di destare l'interesse generale:

«Les Chroniques de Jomsvink forment la première livraison d'une collection que publie une société de savans danois; on annonce, pour l'année 1826, la publication de la Chronique d'Olaf Triggvason ; chaque chronique sera accompagnée d'une traduction danoise et latine. Cette entreprise ne peut manquer d'exciter un grand intérêt.»²

E' però soprattutto nel 1826 che Loève-Veimars si impone all'attenzione del pubblico e della critica come uno dei più attivi *introduceurs* della letteratura tedesca in Francia, grazie alla pubblicazione del *Résumé de l'histoire de la littérature allemande* (Paris, L. Janet, 1826), anch'esso come il già citato *Résumé de l'histoire de la littérature française* per buona parte ispirato ad un'opera dello storico tedesco Bouterweck³. Il testo in questione, che ripercorre la storia letteraria della Germania “dai tempi più remoti” fino agli inizi del XIX secolo, riscuote un buon successo in Francia

¹ F.-A. Loève-Veimars, *Jomsvikinga saga, etc. -Chronique de Jomsvink*, d'après un parchemin manuscrit de la Bibliothèque royale de Stockholm. Copenhagen, 1825, «Revue encyclopédique», T. XXVI, pp.134-136.

² Ibid., p.136.

³ Loève-Veimars si limita invece, nella prefazione al *Résumé*, a designare Friedrich Bouterweck non come l'autore del testo, bensì come una guida preziosa che gli fornito importanti suggerimenti, in particolare la struttura complessiva dell'opera e le considerazioni generali esposte nelle prime due parti della stessa.

al momento della sua pubblicazione, tanto da destare l'attenzione di un nostro compatriota, tale Antonio Piazza, che si prova nella traduzione italiana del *Résumé* a distanza di pochi anni dall'uscita del testo di Loève-Veimars (la *Storia della letteratura alemanna* è pubblicata a Brescia nel 1829). Proprio il letterato italiano, nella prefazione intitolata *Il traduttore*, tesse le lodi dell'autore francese e accenna all'accoglienza favorevole ricevuta dal testo oltralpe; egli aggiunge tuttavia che a Loève-Veimars non sono state risparmiate anche alcune critiche, in particolare gli è stato rimproverato di essersi limitato ad esporre le sue tesi, senza preoccuparsi di avvalorarle tramite degli esempi concreti, vale a dire tramite l'inserzione dei testi degli autori presi in esame:

«Il signor Loève-Veimars l'ha [una storia letteraria della Germania] dianzi pubblicata oltremonte, e per quanto a me sembra, con pellegrina erudizione, con sana critica, spoglio di qualunque esagerato spirito di setta, e raffrontandone di continuo gli avanzamenti con gli eventi politici della nazione. I Francesi furono i primi a conoscerne tutto il pregio e a proclamarlo nella «Revue», tacciando tuttavolta l'Autore di qualche dizione alla scuola del norte, e dolendosi insieme che encomiando egli l'alto merito poetico di Klopstock, di Schiller, di Goëthe (sic.), di Cramer, di Bürger, ecc. non abbia avvalorato di maggior copia di esempli le ragionate sue lodi, rapportando cioè le migliori loro canzoni [...].»¹

Le affermazioni di Antonio Piazza sembrano fare eco a quelle di un certo B.J., che nel 1826 pubblica una recensione del *Résumé* nella «Revue encyclopédique». Il redattore di questo *compte-rendu* ammira l'impegno con cui Loève-Veimars ha lavorato, arrischiandosi ad affrontare un'impresa non facile, tuttavia è costretto ad ammettere che questo studio sia insufficiente e incompleto per chi voglia conoscere a fondo la letteratura

¹ A. Piazza, *Il traduttore*, in *Storia della letteratura alemanna di Loève-Veimars*, Brescia, 1829, p. IX.

tedesca, e si rammarica che l'autore non abbia accompagnato le proprie affermazioni con citazioni estrapolate dai testi originali:

« Dans cette revue rapide, M. Loève-Veimars a tâché de n'omettre aucun fait important dans l'histoire des lettres ; il a voulu tout indiquer ; mais ces indications sont loin d'être suffisantes pour celui qui ne connaît pas la littérature allemande. Sans doute, les lecteurs rechercheront de préférence les morceaux que l'auteur a traduits des écrivains allemands ; nous aurions souhaité qu'il eût multiplié davantage ce moyen d'instruction, et qu'il ne se fût pas contenté d'exprimer son admiration pour Klopstock, Goethe, Schiller, Burger (sic.), dont il ne cite aucun passage qui puisse faire apprécier la justesse de son opinion.»¹

Nonostante qualche perplessità, B.J. esprime un parere globalmente positivo dell'opera di Loève-Veimars: lo stile è rapido ed elegante e l'autore dimostra di possedere la necessaria competenza nella materia trattata. Il redattore dell'articolo prevede inoltre che questo testo contribuirà a diffondere la conoscenza della letteratura tedesca in Francia:

«Quoi qu'il en soit, ce résumé de l'histoire de la littérature allemande nous semble propre à en répandre le goût en France: la rapidité et l'élégance du style, ainsi que les connaissances de l'auteur procureront sans doute beaucoup de lecteurs à son ouvrage.»²

Un altro *compte-rendu*, pubblicato nelle pagine della prestigiosa «Revue germanique», si esprime in toni davvero entusiastici: Loève-Veimars, che ha dato prova di acume ed intelligenza nell'utilizzare come testo di riferimento una fonte storica davvero eccellente qual è il Bouterweck, e che ha condotto studi approfonditi e ricerche accurate, è riuscito a mettere a punto un'opera pionieristica, che saprà avvicinare il pubblico di lettori

¹ B.J., *Résumé de la littérature allemande*, A. Loève-Veimars, Paris, 1826, Louis Janet, «Revue encyclopédique», T. XXXI (1826), p.765.

² Ibid., p.765.

francesi ad un ambito ancora così poco conosciuto come la letteratura d'oltreoeno:

«Ce résumé de l'histoire de la littérature allemande est le fruit de recherches faites avec soin, et (...) nous regardons son ouvrage comme très-propre à servir d'introduction à l'étude de la littérature des Allemands. La plupart des faits et des noms propres qu'on a si long-tems et si ridiculement estropiés en France, y sont exactement rapportés. M. Loève-Veimars a suivi la division générale établie dans le grand ouvrage de Bouterweck, et l'on reconnaît souvent dans son résumé les idées de cet excellent critique. Il ne pouvait choisir un meilleur guide [...]»¹

W. esprime però qualche dubbio circa la quinta parte dell'opera, quella che si occupa del periodo compreso tra la fine del XVIII secolo e gli inizi del XIX secolo. Egli accusa giustamente Loève-Veimars di avere omesso alcuni tra i più grandi esponenti del mondo poetico tedesco, come Schlegel, Tieck e la scuola romantica, che hanno segnato una vera e propria rivoluzione nelle lettere tedesche moderne. Per quanto riguarda la parte consacrata ai prosatori, W. ritiene che l'autore abbia in questo caso peccato soprattutto di superficialità e imprecisione, esprimendo giudizi vaghi e affrettati. Il censore asserisce categoricamente che questa sezione finale sia interamente da rifare e auspica che Loève-Veimars possa porvi rimedio in un'edizione successiva:

«Cette cinquième période est celle qui nous paraît la moins bien traitée dans le *Résumé* surtout quant aux prosateurs. La partie poétique est assez satisfaisante, bien que l'auteur ait omis plusieurs poètes vraiment distingués, et que notamment il ait tenu si peu de compte des travaux des deux frères Schlegel, de Tieck et de leur école, qui exerça une très grande influence sur la poésie allemande de nos jours (...). Les jugemens (sic.) portés sur les prosateurs des derniers tems (sic.), et même sur quelques poètes, autres que

¹ W., *Résumé de l'histoire de la littérature allemande*, par M. Loève-Veimars, Paris, chez Louis Janet, 1826, «Revue germanique», 3, 1827, p.175.

Schiller et Goethe, sont exprimés dans des termes trop vagues et trop généraux. (...) Cette dernière partie est entièrement à refaire ; c'est ce que l'auteur fera sans doute dans une seconde édition. Alors il rendra aussi un compte plus exact et moins précipité de l'état actuel de la littérature allemande ; il aura soin de faire disparaître quelques fautes qui se sont glissées dans les noms propres et dans les citations allemandes, et il ne mettra plus sous la même rubrique Lavater et Archenholz, Lichtenberg et Heeren, Schmidt et Reinhard.»¹

Non possiamo che condividere lo scetticismo di Willm in merito alla qualità di questo testo, che pecca di semplicismo e di incompletezza, soprattutto nel capitolo consacrato all'*Allemagne récente*. Loève-Veimars concede notevole spazio al XVIII secolo e ad alcuni tra i suoi maggiori rappresentanti, in primo luogo a Goethe e a Schiller, vale a dire a quell'esiguo numero di autori tedeschi che la Francia dell'epoca sta imparando a conoscere e ad apprezzare, mentre non menziona affatto il movimento romantico, che è ancora completamente ignoto al di qua del Reno, né l'autore che egli stesso si accinge ad introdurre in terra francese a distanza di soli tre anni, E.T.A. Hoffmann. Con tutti i suoi difetti e i suoi limiti quest'opera ha tuttavia un merito innegabile, che lo stesso Willm ha cura di segnalare: è uno dei primi testi del XIX secolo che, sulle tracce del capolavoro di Madame de Staël *De l'Allemagne*, apre le porte alla letteratura tedesca in Francia.

Nel medesimo anno Loève-Veimars, che è nel contempo impegnato nella traduzione dei romanzi storici di Van der Velde, pubblica in collaborazione con Carrion-Nisas l'ennesimo testo storico, il *Résumé de l'histoire de la République de Venise* (Paris, Lecointe et Durey, 1826), ove illustra la storia della repubblica veneziana dalla sue origini, collocabili nel V secolo D.C, fino all'epoca della sua decadenza e successiva dissoluzione, sul finire del XVIII secolo.

¹ W., *Résumé de l'histoire de la littérature allemande* ..., pp.178-179.

La storia è la grande protagonista ed ispiratrice anche di due pubblicazioni del 1828, *Le Convoi de Louis XIV, scène historique inédite* (Paris, Impr. de Selligie, 1828), e le *Scènes contemporaines laissées par feu Madame la vicomtesse de Chamilly* (Paris, U. Canel, 1828), scritte in collaborazione con A. Romain e E. Vanderburch ma pubblicate in forma anonima. Nel *Convoi* con tono divertito e scanzonato l'autore tratteggia un improbabile funerale di re Luigi XIV, in cui i partecipanti si lasciano andare ad un comportamento sconveniente, alieno da qualunque forma di rispetto e riverenza verso l'illustre cadavere: ci si azzuffa rumorosamente, si beve birra in gran quantità e c'è persino chi propone di ammazzare il tempo giocando a dadi sulla regale bara; l'indecenza dei presenti culmina infine in un oltraggioso e reciproco lancio di letame! E' questo il primo di una serie di testi in cui Loève-Veimars conduce una guerra a colpi di ironia contro l'orgoglio, la vanità, le vacue cerimonie e le assurde controversie che hanno caratterizzato la storia della monarchia e della nobiltà in Francia. Le *Scènes* si propongono invece come la relazione veritiera di eventi appartenenti alla storia recente, come i celebri *tableaux de la révolution*, e vengono formalmente attribuite alla contessa di Chamilly, la cui dimora ha ospitato le celebrità più in vista del secolo, da Stendhal all'abbé de Retz.

Come abbiamo ricordato poc'anzi nella *notice biographique* nel 1829 Loève-Veimars entra a far parte della redazione della «Revue de Paris», rivista che ospiterà nelle sue pagine, insieme alle traduzioni di alcuni racconti di Hoffmann e al testo biografico sullo scrittore tedesco,¹ anche alcuni suoi racconti, articoli e *scènes*, che presenteremo brevemente qui di seguito. Il testo con cui Loève-Veimars esordisce in qualità di collaboratore della celebre «Revue» è *Aloysius Block*², testo ambientato nella Germania del XIX secolo che narra dell'incontro tra l'autore e un giovane scultore sventurato, l'Aloysius Block del titolo. Questi racconta a Loève-Veimars come il dolore e la disperazione abbiano fatto sgorgare in lui, quasi

¹ Per maggiori dettagli si veda il primo capitolo del presente lavoro, *Brevi cenni alla penetrazione e alla ricezione di Hoffmann in Francia (1823-1840 circa)*.

² F.-A. Loève-Veimars, *Aloysius Block*, «Revue de Paris», 1829, T.II, pp.129-137.

miracolosamente, uno straordinario talento poetico. In un tempo non molto lontano Aloysius, spinto dalla necessità di dovere guadagnare del denaro per poter seppellire la giovane amante, strappatagli prematuramente da una crudele malattia, avrebbe accettato la proposta fattagli da un mercante di comporre alcune canzoni per lui; benché fosse straziato dalla perdita della donna amata, il giovane uomo si sarebbe messo al lavoro diligentemente e quasi inaspettatamente avrebbe cominciato a scrivere. Loève-Veimars conclude la descrizione di questo commovente episodio con l'annuncio dell'imminente pubblicazione della traduzione francese delle opere del poeta di Norimberga, a cura di un certo Raymond Brucker. *Aloysius Block* è un testo assai curioso, che si presenta come un articolo di divulgazione, che intende rendere familiare al pubblico di lettori francesi un misconosciuto esponente della letteratura tedesca del XIX secolo offrendo qualche ragguaglio sulla sua travagliata esistenza e sulla sua produzione poetica. Pare tuttavia che si tratti di una mistificazione bella e buona: colui che viene designato come un poeta esistente sarebbe in realtà una figura fittizia, dietro la quale si celerebbe con molta probabilità Raymond Brucker, che Loève-Veimars indica come il futuro traduttore delle opere di Aloysius Block¹, e lo pseudo-articolo in questione sarebbe la rielaborazione di un racconto scritto qualche tempo prima da Brucker stesso². Il secondo pezzo ospitato dalla rivista reca il titolo *Scènes historiques. Le camp de Compiègne (1698)*, e rientra in quella schiera di testi a sfondo storico di cui l'autore si serve per prendersi gioco di un'epoca tronfia e presuntuosa quale fu il regno del Re Sole, come il già citato *Le Convoi de Louis XIV*. In questa *scène* il narratore descrive, con tono scherzoso e *amusé*, la simulazione di battaglia che si sta tenendo al castello di Compiègne, al solo scopo di far divertire il re a la sua

¹ Raymond Brucker, autore di diversi romanzi con lo pseudonimo di Michel Raymond, avrebbe pubblicato alcuni racconti proprio con il nome di Aloysius Block, ne l'«Artiste», il «Conteur» e la «Revue de Paris» stessa (si veda *Le Spectre*, «Revue de Paris», 1831, T.XXXI), come segnala Elizabeth Teichmann nel suo articolo *La source d'un épisode d'Illusions perdues: Aloysius Block et la veillée funèbre de Coralie*, «Modern Philology», February», 1962, pp.225-226.

² Wayne Conner (*A. Loève-Veimars, "Translator" of Reality*, «Revue de littérature comparée», 1971, XLV, pp.394-399) avanza un'altra possibilità circa l'identità del personaggio Aloysius Block, ma concorda anch'egli sul carattere narrativo del testo di Loève-Veimars: *Aloysius Block* potrebbe essere la rielaborazione, sotto forma di racconto, della vita del giornalista Maurice Alhoy.

corte. Con pungente ironia vengono messi alla berlina la frivolezza delle gran dame che accompagnano Sua Maestà e il comportamento vacuo e insensato dello stesso re, che abbandona sdegnosamente il palco da cui sta osservando lo spettacolo perché assalito dalla noia. Il pensiero dell'autore sembra trovare la sua più felice espressione nelle parole stizzite e amareggiate di Canillac, uno dei tanti uomini che si sono dati da fare per allestire la messa in scena e che si sono dovuti anche accollare le spese dei lavori effettuati: « Ces gens-là! On se ferait tuer pour eux, qu'ils ne viendraient pas au soleil pour vous voir ! ¹ » Il brano *Sermons de l'abbé Joie*, inserito nel tomo quinto del 1829², è una *plaquette* con cui l'autore immortala e rende omaggio ad un personaggio verosimilmente reale, l'abbé Joie, uomo generoso e paziente, che ha lasciato un vivo ricordo nel cuore dei suoi parrocchiani all'indomani della sua morte. Prendendo spunto dalle parole che compongono il suo epitaffio, conservato all'interno della chiesa in cui l'abbé Joie ha prestato servizio per lungo tempo, il narratore ripercorre le tappe più significative della vita di quest'uomo umile, e ricorda con commozione ed emozione il loro primo incontro, che segna l'inizio di una duratura amicizia. L'io narrante ritiene che la figura del parroco si riflettesse soprattutto nei suoi sermoni che, come lui, avevano il dono della semplicità e del buon senso e sapevano parlare direttamente al cuore della gente. Il tono intimistico di questo brano lascia il posto a quello decisamente canzonatorio di *La chanoinesse, proverbe par Madame la comtesse de Chamilly*³, breve racconto ambientato nel castello di Montigny nel 1829, che funge da pretesto per dare voce ad un'importante verità storica: la società ha subito forti cambiamenti e gli esponenti dell'aristocrazia, che vorrebbero invece continuare a crogiolarsi negli antichi privilegi, devono arrendersi all'evidenza che anche il loro mondo è stato bruscamente sovvertito; il narratore osserva divertito come le persone

¹ F.-A. Loève-Veimars, *Scènes historiques. Le camp de Compiègne*, «Revue de Paris», 1829, T.III, p.137, scène III.

² F.-A. Loève-Veimars, *Sermons de l'abbé Joie*, «Revue de Paris», 1829, T. V, pp.197-208.

³ F.-A. Loève-Veimars, 1829, *La chanoinesse, proverbe, par Mme la vicomtesse de Chamilly*, «Revue de Paris», T.VIII, pp.95-105.

di modesta levatura (qui figurati dai domestici che lavorano al castello) non provino più alcun imbarazzo al cospetto dei loro signori e non disdegnino di comportarsi anche in modo sconveniente in loro presenza, indifferenti ai loro sguardi inebetiti e perplessi. Due testi del 1830, *Doña Concha, historiette trouvée dans un almanach*¹, e *Trop tard. Scènes*², traggono entrambi ispirazione da tragici fatti di cronaca dell'epoca. *Doña Concha* è una storia dal sapore tipicamente romantico, con il suo scenario spagnolo - la vicenda è ambientata nella città di Jaën-, l'intrigo di amore e vendetta e la figura del brigante-gentiluomo, che si innamora perdutamente della fanciulla pura e innocente. Il racconto si apre con l'uccisione del padre di Conchita, Don Cesar, da parte del malvagio Murviedro; Conchita, che all'epoca è solo una bambina, giura che andrà in isposa a colui che saprà vendicare la morte dell'amato genitore. Ad uccidere l'assassino di Don Cesar sarà Horqueto, un giovane brigante che ha saccheggiato il castello di Murviedro con i suoi uomini. La bella Conchita, per tener fede al voto precedentemente suggellato, si vede costretta ad incontrare il brigante per concedersi a lui: grande sarà la sua sorpresa quando scoprirà che Horqueto è un bel giovane, distinto e raffinato. La storia si chiude con il più classico dei lieto fine: i due giovani, innamoratisi l'uno dell'altra al primo sguardo, decidono di fuggire insieme per unirsi in matrimonio. E' molto probabile che Loève-Veimars abbia tratto spunto da un *fait divers* riportato dalla «Gazette des tribunaux» del mese di dicembre del 1827, che parla di una certa doña Concha Lauvedra, condannata alla prigione perpetua per essere stata complice di un bandito, suo amante, e che abbia riprodotto meticolosamente molti dettagli della scabrosa vicenda³. La breve opera teatrale *Trop tard*, ambientata a Londra nella lussuosa dimora di Lord Sinclair, narra del diverbio tra Lady e Lord Sinclair, una coppia che da anni vive felice ma che da qualche tempo sembra aver perduto la consueta

¹ F.-A. Loève-Veimars, *Doña Concha, historiette trouvée dans un almanach*, «Revue de Paris», 1830, T. XI, pp.5-17.

² F.-A. Loève-Veimars, *Trop tard. Scènes*, «Revue de Paris», 1830, T.XIV, pp.19-56.

³ W. Conner, op. cit., p.396.

armonia. La moglie, che si sente trascurata dal marito, vorrebbe cedere all'insistente corteggiamento del principe Henri, e lo accoglie più volte in casa. Il marito, nel vedere i guanti dimenticati dal principe, pensa (a torto) che la moglie gli sia stata infedele e sfida il principe duello, ma una volta rimasto solo è assalito dal pentimento e prende l'infausta decisione di suicidarsi. L'opera si chiude con il penoso ritrovamento del suo cadavere da parte della moglie. Anche questo brano sembrerebbe essere la trasposizione narrativa di un evento realmente occorso, che avrebbe fatto scalpore nella società benpensante londinese e che sarebbe giunto, tramite la carta stampata, anche all'orecchio dei lettori parigini: la morte violenta di un membro del parlamento inglese, tale Lord Graves, geloso delle assidue frequentazioni tra la moglie e il duca di Cumberland, fratello del re¹. Sempre nel 1830 Loève-Veimars consegna alle pagine della rivista un testo di ben altro tenore, intitolato *Le trésor de Henri Estienne*, con cui celebra la figura dell'umanista Henri Estienne, figlio di Robert, il capostipite di una celebre famiglia di tipografi del XVI secolo. Loève-Veimars ricostruisce le vicissitudini che hanno condotto il padre Robert Estienne a rifugiarsi a Ginevra, dopo essere stato colpito dalla censura dei membri della Sorbona, in seguito alla pubblicazione di una traduzione non autorizzata della Bibbia, e prosegue narrando l'esistenza del figlio Henri, che porta avanti l'attività del padre con solerzia e impegno. Henri, ci fa sapere l'autore del brano, è un erudito, un filologo coltissimo, le cui opere sono presenti nelle grandi biblioteche di tutta Europa; il suo nome è legato in particolare a due opere monumentali, l'*Histoire d'Hérodote* e il *Trésor de la langue grecque* (è il Tesoro cui allude il titolo). L'autore chiude il brano appellandosi agli uomini ricchi ed eleganti, affinché acquistino questo straordinario testo di Estienne, pubblicato grazie alle cure di numerose persone, tra le quali figura anche la *maison d'édition* Firmin-Didot. L'ultimo testo che Loève-Veimars pubblica nella rivista di Véron è un testo di narrativa, il piacevolissimo

¹ W. Conner, op. cit., p.398.

racconto *Belphégor*,¹ che verrà successivamente riproposto, nel 1837, all'interno del primo volume della raccolta *Dodécaton, ou le livre des douze*, accanto a brani di autori del calibro di George Sand, Alfred de Vigny e Alfred de Musset. Le scene iniziali della *nouvelle* sono ambientate a Brighton, città aristocratica e fiera, dall'aspetto vagamente orientaleggiante. Qui vive la giovane protagonista, Cosa, che con la sua bellezza seduce e ammalia al primo sguardo tutti gli uomini che la avvicinano. A Brighton Cosa ha incontrato il Duca di Minto e ne è diventata l'amante; grazie a lui si è trasformata in una *milady* rispettabile, conduce una vita agiata e frequenta il bel mondo. Ma non è sempre stato così: un lungo flash-back informa il lettore sul passato avventuroso, sulla vita dura e difficile che Cosa ha condotto prima di giungere in Inghilterra. Scopriamo dunque che la fanciulla è italiana, nata e cresciuta a Venezia, e che è giunta nella penisola britannica dopo una serie di disavventure: ancora bambina Cosa viene venduta dalla madre a uno slavo, che fa di lei un'artista di strada. Cosa impara a ballare sui trampoli e al suono delle nacchere ed ha per compagno di esercizi il giovane minorchese Belphégor, molto conosciuto nella città lagunare. Nonostante gli agi e i lussi la bella Cosa è vittima della malinconia e della nostalgia, rimpiange intensamente la vita semplice, povera e libera di Venezia, e sente dolorosamente la mancanza del caro e amato Belphégor. Il giovane scozzese che ha acquistato il calesse del Duca di Minto (e, con esso, anche *milady* Cosa), ascolta con interesse il racconto della fanciulla, accondiscende al suo desiderio di tornare in patria e decide di accompagnarla in questo lungo viaggio. Una volta giunti nella città d'origine della fanciulla, Cosa si congeda dal suo premuroso cavaliere e si mette alla ricerca di Belphégor. Dopo i primi istanti di felicità, Cosa cade in uno stato di disperazione, poiché la realtà che si para davanti ai suoi occhi è ben diversa dalle fantasticherie in cui si era crogiolata a lungo: la distanza da Venezia, la vita in mezzo ai nobilsignori inglesi le avevano fatto dimenticare gli aspetti più spiacevoli del suo passato, la vita misera e

¹ F.-A. Loève-Veimars, *Belphégor*, «Revue de Paris», 1833, T. LIV, pp.210-238.

difficile degli artisti di strada e la rudezza spregevole di Belphégor, che nei suoi pensieri aveva perduto ogni tratto grossolano e si era magicamente trasformato in una creatura ideale. Solo l'incontro in carne ed ossa ripristina la verità agli occhi di Cosa e la strappa brutalmente ai suoi sogni ad occhi aperti: la fanciulla comprende finalmente di essere stata una sciocca e una superficiale nell'aver allontanato tutti quei gentiluomini che la circondavano di premure e gentilezze, per inseguire il miraggio di una felicità perduta. Il racconto è coronato dal classico *happy end*: il malvagio Belphégor cerca dapprima di trattenere Cosa, anche a costo di andare contro la sua volontà, poi finisce col rifiutarla e col lasciarla andare, poiché nella giovane donna raffinata ed elegante non riconosce più la Cosetta di un tempo; quest'ultima, dal canto suo, torna in Inghilterra con il giovane scozzese, si sposa con lui ed entra a far parte della cerchia della regina d'Inghilterra. Da un *compte-rendu* pubblicato dall'«Europe Littéraire», che si esprime in termini elogiativi nei confronti dell'autore e del racconto in questione, veniamo a sapere quale sia la fonte cui Loève-Veimars si sarebbe ispirato per comporre il suo *Belphégor*:

«Charmante satire du style exclamatif et à points d'admiration ! Ce conte agréable, dont le sujet est emprunté à une nouvelle (*Margarita*) de notre collaborateur Jal, se distingue surtout par une foule d'allusions piquantes, cachées sous la patte de velours de la bienveillance la plus déterminée.»¹

Nel 1833 Loève-Veimars è ormai un autore dalla fama consolidata (anche grazie, e soprattutto, alla traduzione dei racconti di Hoffmann) e proprio il redattore della suddetta recensione si compiace nel ricordarne lo straordinario eclettismo, oltre ad elogiare la chiarezza e la semplicità classiche del suo stile:

¹ C.F., *D'une école de conteurs*, «Europe Littéraire», 1833, I (nouvelle série).

«Tout le monde connaît M. Loève-Weimar (sic.), linguistique habile, écrivain diaphane et limpide [...]»¹

In questo stesso anno Loève-Weimars, quando è ormai all'apice della sua carriera letteraria, dà alle stampe il suo ultimo testo in veste di autore², che forse è anche la sua opera più celebre, la raccolta in due volumi intitolata *Le Népentès*, curioso *mélange* dei testi più disparati, dalle *historiettes*, ai pezzi di critica, ai ritratti di uomini politici e letterati, ad articoli precedentemente apparsi in riviste e quotidiani. Nella prefazione l'abile Loève-Weimars mette a punto un'efficace strategia di *captatio benevolentiae*: con il consueto tono faceto egli reclama l'indulgenza del lettore, pregandolo di non giudicare troppo severamente alcuni degli scritti presenti nella raccolta, frutto della leggerezza e dell'ispirazione del momento, e della cui esistenza lui stesso si era quasi dimenticato:

«Comme tous les livres de ce temps-ci, ce livre a été fait en courant. Contes, nouvelles, critiques, il n'est pas une de ces pages qui n'ait été écrite pour le besoin d'un moment, sous une inspiration passagère d'humeur ou de plaisir, jetée gaîment ou avec colère dans une revue, dans un journal, et oubliée aussitôt par moi comme par le lecteur, si lecteur il y a eu. Je ne sais si vous en reconnaîtrez quelques-unes ; mais pour moi qui les ai faites et qui viens de les relire, je vous assure que je les avais complètement oubliées. Si je n'avais trouvé mon nom en grosses lettres au bas de chacun de ces morceaux, je me serais fait scrupule de les prendre, tant j'aurais eu peur de m'approprier le bien d'autrui. Aux travaux posés et réfléchis, qu'on place soigneusement dans les revues et qui demandent presque deux heures de méditations à l'écrivain, j'ai joint quelques-uns de ces écrits rapides, qu'on jette à la minute dans les journaux quotidiens. Je sais bien que le temps ne fait rien à l'affaire, et je ne viens pas, la montre à la main, défendre mes

¹ C.F., *D'une école de...*, 1833, I (nouvelle série).

² A dire il vero la sua ultima pubblicazione in volume è del 1836, ma si tratta di un testo non di tipo letterario: è la già citata *Lettre à un ministre de 1828, sur un ministre de 1836* con cui Loève-Weimars ribadisce le sue accuse al ministero Thiers (la lettera era già stata pubblicata qualche mese prima nelle pagine della «Revue des deux mondes»).

écrits. Le critique ne demande pas grâce pour sa critique, on la prendra pour ce qu'elle vaut, mais il doit déclarer hautement qu'elle est honnête et consciencieuse, et la preuve de cela, c'est qu'il ose la reproduire. »¹

Loève-Veimars si preoccupa di fornire qualche delucidazione in merito al titolo dell'opera, prevedendo che esso possa risuonare strano e di difficile comprensione alla maggior parte dei lettori:

«Maintenant si vous me demandez pourquoi j'ai donné à ce recueil un titre inintelligible et ridicule, je vous dirai que mon éditeur l'ai ainsi voulu. Il prétend que c'est votre goût, et que vous exigez à tout prix des titres bizarres. Si je l'écoutais même, je ne vous expliquerais pas le mien, qui perdra beaucoup., dit-il, s'il devient moins obscur. N'importe, au risque de déprécier ce livre, je vous rappellerai qu'Homère en son Odyssée, livre XIV, vers 220, parle d'une plante qui dissipe les ennuis et qu'il nomme Népentès : ce n'est pas là mon titre. Mon titre est emprunté au docteur Kurt Sprengel, vieux naturaliste étonnamment érudit qui prouve dans son *Historia herbarum* que le népentès n'est autre chose que le bindji des Arabes, ou plutôt l'opium, substance qui endort assez facilement : c'est là mon titre.»²

Come poc'anzi anticipato, *Le Népentès* è un testo che brilla per la sua eterogeneità ; il primo volume ad esempio riunisce tre testi narrativi che mettono in scena il *Grand Siècle*, di cui Loève-Veimars è un esperto conoscitore (*La maréchale de Mailly*, *Lucrece, conte moral* e *Une soirée chez Mme de Sévigné*), il testo biografico *Le chat d'Hoffmann*, precedentemente pubblicato nella «Revue de Paris» con il titolo *Les dernières années et la mort d'Hoffmann*, la pièce *Trop tard*, anch'essa apparsa nelle pagine della rivista di Véron e la traduzione di tre frammenti

¹ F.-A. Loève-Veimars, *Préface*, in *Le Népentès, contes, nouvelles et critiques*, Paris, Ladvocat, 1833, pp.VIII-IX.

² F.-A. Loève-Veimars, *Préface*, in *Le Népentès.....*, pp.X-XI.

di Heinrich Heine con il titolo *Morceaux imités de Heine*¹, che hanno già visto la luce nel 1832 all'interno della «Revue des deux mondes». Ci soffermeremo brevemente sui primi tre brani, poiché non abbiamo ancora avuto occasione di parlarne. Il comune denominatore che li lega è l'ambientazione settecentesca e l'implicita critica che l'autore muove ad un secolo che ha fatto degli intrighi, del perbenismo e della corruzione morale i propri vessilli. *La maréchale de Mailly* è una *jolie historiette* che mette a nudo la crudeltà gratuita e la bigotteria di un esponente del *monde galant* sotto il regno di Luigi XV: questi, dopo avere scoperto che la giovane moglie si è scambiata un innocente bacio con un altro uomo, le infligge una punizione particolarmente severa, facendola rinchiudere a Val-de-Grâce per tutta la vita, ove la povera donna muore a distanza di anni in odore di santità. In *Lucrèce, conte moral*, Loève-Veimars denuncia l'ipocrisia di un mondo, quello della prima metà del settecento, che nasconde amori adulterini dietro il paravento della falsa virtù; il tono non è però di severo dileggio, bensì scanzonato e quasi divertito. In *Une soirée chez Mme de Sévigné* il narratore immagina di attraversare le stanze dell'Hôtel Carnavalet, la celebre dimora di Madame de Sévigné, ripercorrendo con la memoria la storia del luogo e richiamando alla mente alcuni dei celebri personaggi che lo hanno frequentato. Come i due brani poc'anzi citati anche questo *morceau* è in realtà un pretesto per riflettere sul XVIII secolo, sui suoi protagonisti, con le loro manie e i loro difetti:

«Il me semblait entendre dans la chambre voisine les causeries spirituelles, libres et folles, de madame de Coulanges, de madame Saint-Aignan, le bégaiement de la duchesse de Ludre, le rire éclatant de l'abbé, et la parole grave et fine du duc de La Rochefoucault.»²

¹ Il titolo prescelto dall'autore è volutamente ingannevole ed induce il lettore a considerare i brani in questione, che altro non sono che una traduzione dal tedesco di Heine, come un prodotto dello stesso Loève-Veimars.

² F.-A. Loève-Veimars, *Une soirée chez Mme de Sévigné*, in *Le Népentès, contes, nouvelles et critiques*, Paris, Ladvocat, 1833, vol. I, p.123.

Il secondo volume è suddiviso in due parti : nella prima, che reca il titolo *Contes et notices*, vengono riproposti sette testi precedentemente pubblicati nella «Revue de Paris», i già citati *Aloysius Block*, *L'abbé Joie*, *Henri Estienne* e *Doña Concha*, e le tre traduzioni dal tedesco *La mort d'un ange*, da Jean-Paul, *La nonne de San Iago*, da Heinrich Kleist e *Paul Wouvermann* da Aloys Schreiber. La seconda parte, *Critiques et portraits*, presenta cinque ritratti di grandi esponenti del mondo letterario (*Racine*, *Corneille*, *Molière*, *Beaumarchais* e *Victor Hugo*), precedentemente ospitati nel *feuilleton du théâtre* del «Temps», e di quello politico (*Casimir Périer* e *Le Régent*); troviamo inoltre una lucida riflessione su una questione d'attualità come la censura (*La Censure*), infine un brano sul teatro dell'Opéra (*L'ancien et le nouvel Opéra*), che tanta parte ha avuto nell'esistenza di Loève-Veimars, sia privata che professionale.

Le Népenthès è stato oggetto di grande attenzione da parte della critica, come testimoniano i numerosi *compte-rendus* che affollano le pagine di quotidiani e periodici dell'epoca. Sainte-Beuve, uno dei critici più raffinati del suo tempo, esprime un giudizio particolarmente favorevole di quest'opera e prevede che la sua straordinaria varietà non mancherà di tenere desta l'attenzione del pubblico di lettori. Sainte-Beuve è anche un fervido sostenitore dell'autore, il colto ed erudito Loève-Veimars, che egli non esita a definire uno dei più insigni del suo tempo:

«Ce titre, assez dans le goût Allemand, et qui fait appel à l'érudition grecque, résume à merveille pour moi la variété multiple, curieuse, amusante, l'instruction étendue, agréablement bigarrée, légèrement moqueuse, le bon sens raffiné et salubre, la saveur en un mot d'un livre écrit par l'un des plus distingués littérateurs.»¹

In un'epoca in cui la letteratura è fatta soprattutto di improvvisazione e superficialità, uno scrittore come Loève-Veimars si distingue per la sua

¹ Sainte-Beuve, *Premiers lundis*, Paris, Calmann-Lévy, 1894, vol. II, pp. 197-208.

preparazione, per la dovizia e l'impegno con cui lavora e studia e per la completezza della sua formazione. Questi ha saputo distinguersi come scrittore di talento, dalla penna ironica, severa e tagliente, ma sempre giusta e obiettiva nei colpi che assesta, e come traduttore, promuovendo in Francia la conoscenza delle letterature straniere moderne attraverso l'introduzione di alcuni dei capolavori della letteratura mondiale; ha servito la causa della lettere anche in altro modo, smascherando con astuzia e sagacia furberie e imbrogli (è verosimile che Sainte-Beuve si riferisca al plagio di Henri Delatouche, e al suo *Olivier Brusson*).¹ Sainte-Beuve conclude questo ritratto generoso con una comparazione che fa onore al traduttore di Hoffmann: secondo il celebre critico Loève-Veimars riunirebbe in sé, perfettamente amalgamate fra loro, tre diverse anime: l'umorismo inglese alla Sterne, la predilezione tutta tedesca per l'interiorità e lo spirito filosofico alla Voltaire:

« M. Loève-Veimars, selon nous, est bien un exemple à citer d'un littérateur des plus distingués et des plus au complet à une époque comme celle-ci. Il a beaucoup écrit de bonne heure, et s'est beaucoup perfectionné en faisant. Sachant bien plusieurs langues, rompu aux littératures étrangères dont, le premier, il a produit parmi nous de fantastiques chefs-d'œuvre, habile à se souvenir et à démasquer les larcins, s'inspirant lui-même de ses lectures et l'avouant, laborieux au logis, ingénieux et facile à tout dire, propre à tout, ne se faisant guère d'illusion, croyant peu, capable d'admirer le passé, quoique d'une érudition trop spirituelle pour être constamment révérente, et avec cela toujours maître de sa plume, l'arrêtant, la dirigeant à volonté, un peu recherché et joli par endroits, comme quand l'esprit domine, il a gardé quelque chose de très-français à travers son premier bagage d'outre-Rhin et a aiguisé sa finesse au milieu des génies allemands qui avaient ou n'avaient pas de fil : qu'on se souvienne en effet qu'il a passé par Vandervelde avant de donner la main à M. Heine. Bref, le côté humoriste qui ressemble à du Sterne, le côté d'intérieur allemand et flamand rapporté du commerce

¹ Si rimanda a tal proposito al primo capitolo del presente lavoro.

d'Hoffmann, sont dirigés en M. Loève-Veimars par une pointe de cet esprit philosophique de Voltaire et de Chamfort qui n'aurait pas fait de tragédies et qui aurait beaucoup lu Brantôme et les mémoires de la reine Marguerite.»¹

Loève-Veimars sa padroneggiare con abilità la lingua di cui si serve, quale risultato di una pratica e di uno studio di lungo corso; è preciso e attento nella scelta dei termini più appropriati e si serve di uno stile agevole, ironico e pungente, ma che non oltrepassa mai la giusta misura:

« Ce que j'aime chez M. Loève-Veimars entre autres choses, c'est qu'il sait à merveille la langue, qu'il en observe les tours, le mouvement, le génie ; qu'il l'a étudiée dans ses différentes phases, dans ses sources larges et volontiers secrètes, dans ses curiosités et jusqu'en ses coquetteries légitimes. Il emploie les mots selon leurs acceptions précises et distinctes, il sait être piquant, sans les violenter, sans pincer jusqu'au sang cette pauvre langue, sans la chatouiller à la plante des pieds (...). Le style de M. Loève-Veimars, va donc, leste, aisé, sans être jamais piqué de cette tarentule ; l'écrivain atteint où il veut, s'arrête court ou tourne à propos. Il y a de la verve pourtant, de l'haleine dans ces pages qu'il jette.»²

L'anonimo redattore della recensione apparsa nella rivista «La Mode» il 22 giugno 1833 dà prova di un analogo entusiasmo, tanto nei confronti dell'opera, che in quelli dell'autore, di cui apprezza soprattutto l'originalità. Egli si rammarica che Loève-Veimars si sia limitato, in obbedienza a una pratica alquanto diffusa all'epoca, a riproporre testi già editi, tuttavia ha parole di lode e di approvazione per la raccolta, e in modo particolare per le analisi di Molière, Racine e Corneille:

« Nous aimons aussi l'inédit en librairie. Sous ce rapport, nous regrettons vivement que M. Loeve-Weymars (sic.) ne donne dans son *Népenthès* qu'un

¹ Sainte-Beuve, *Premiers...*, p.197-199.

² Ibid.

recueil de feuilletons et d'autres morceaux insérés déjà dans le *Temps*, et dans plusieurs publications périodiques. C'est une des manies de notre littérature d'aujourd'hui, que de faire des volumes avec des feuilletons, d'offrir une seconde fois aux lecteurs, sous forme de livre, ce qu'il a déjà vu dans son journal. [...] Ce reproche est, au reste, le seul que nous adressons à M. Loeve-Weymars (sic.), dont les études sur Molière, sur Racine et sur Corneille abondent en spirituels aperçus.[...] Les trois écrivains [Mérimée, Chasles et Loève-Weimars ?] dont nous venons de parler, sont assez *créateurs*, ont assez d'originalité, d'esprit inventif et de véritable talent pour faire des livres auxquels la nouveauté donnera un mérite de plus.»¹

Anche il critico Capo Feuilleide, che pubblica la sua recensione nella rivista l'«Europe littéraire», si esprime a favore del *Népenthès*, e decanta sia le *historiettes* che la critica teatrale, nonché la traduzione dei pezzi di Heine. Le *historiettes* quali *La Maréchale de Mailly*, *Lucrèce* e *Une soirée chez Mme de Sévigné* testimoniano l'abilità che possiede l'autore nel resuscitare e ricostruire l'epoca di Luigi XV, palesandone impietosamente vizi e futilità; la finezza e l'acume con cui Loève-Weimars immortala il Settecento è paragonabile a quella di alcuni dei più insigni esponenti di quel secolo, quali l'abbé Prévost e Crébillon. Feuilleide ammira in modo particolare la sincerità e l'obiettività con cui l'autore dipinge Mme de Sévigné, troppo spesso oggetto di un culto acritico e di giudizi lusinghieri:

« Ce récit [La maréchale de Mailly] (...) est bien certainement l'un des plus jolies historiettes que j'ai lue de ma vie. *La Maréchal d'Hancourt* [titolo con cui fu pubblicata *La Maréchale de Mailly* nell' « Europe Littéraire »] et *Lucrèce*, une aventure gaillarde qu'on dirait échappée à la plume ambrée d'un conteur de l'époque, suffiraient certainement, sans le secours des romans de Crébillon et de l'abbé Prévost, pour faire poser devant nous tout le dix-huitième siècle. Aussi vous disais-je que M. Loève-Weimars (sic.) est un de ceux qui savent le mieux ce siècle, paradant sous le clinquant qui

¹ [Anon.], [*Littérature et Beaux-Arts. Album Trimestriel*], «La Mode», 22 juin 1833, p.288.

l'habille, et jouant avec le vice qui le ronge comme avec le tulle de ses manchettes. C'est avec cette habilité à ressusciter un siècle que M. Weimars (sic.) nous fait passer à l'Hôtel Carnavalet une soirée chez Mme de Sévigné ; oui, s'il eût été auprès de moi dans ce moment, je l'aurais embrassé de grand cœur pour s'être dégagé du vieux culte rendu à cette *précieuse*.»¹

Nella critica teatrale, vale a dire nei *feuilletons* in precedenza pubblicati sulle pagine del «Temps », Loève-Weimars dà prova di grande erudizione, ma pecca di una certa presunzione nel volerla ostentare ad ogni costo, cosicché finisce spesso col perdere di vista l'oggetto stesso della dissertazione. Questa nota di biasimo non pregiudica comunque la buona opinione che Feuillide ha di Loève-Weimars, scrittore colto e critico dotato di spirito, capace di tenere viva l'attenzione del lettore e di sorprenderla continuamente con inattese analogie, aneddoti gustosi e acute riflessioni:

« Dans sa critique [sur Molière], M. Weimars (sic.) fait preuve d'une grande érudition. Elle se montre même avec une telle complaisance, qu'elle finit par lui faire perdre quelquefois le sujet qui lui est une occasion de briller ; mais [...] on doit convenir qu'il est difficile de trouver plus de savoir et plus d'esprit : anecdotes piquantes, citations, rapprochemens (sic.) inattendus, aperçus ingénieux, tout s'y trouve [...]»²

Altrettanto positiva è la critica espressa da Louis de Maynard, che definisce *Le Népentès* un'opera poliedrica ed eclettica, che riflette alla perfezione il carattere multiforme dello scrittore:

«Au plus brillant rayon de notre bibliothèque, le *Népentès*, cette belle fleur de l'imagination de M. Loève-Weimars (sic.), ouvre ses riches feuilles à mille couleurs. Ce livre représente fidèlement, ce nous semble, les diverses

¹ C.F., *Caractères et paysages*, par M. Ph. Chasles - *Le Népentès*, par M. Loève-Weimars, «Europe Littéraire», (mercredi) 5 juin 1833, pp.169-170.

² Ibid.

facultés de l'auteur; savant quand il lui plaît, tantôt comme le fer rude et morose, tantôt poudré, leste et joyeux, toujours amusant, toujours ennemi du vaudeville, et fou des tendres poètes, étant l'homme du monde le plus poète et le plus tendre!»¹

Il suo apprezzamento va soprattutto ai *feuilletons*, che rappresentano un modello da seguire e imitare; degni di nota sono in particolare quelli su Racine e Corneille. Maynard si sofferma anche a riflettere sulla durezza e la monotonia di un lavoro come quello del *feuilletoniste*, e sull'ingratitude di cui questi è costantemente vittima:

« Les feuilletons de M. Loëve-Veimars (sic.) me paraissent des modèles en ce genre. S'imagine-t-on quel ennui ? Ecrire à la demi-heure sur une infinité de sujets, sur des pièces la plupart du temps sans rime ni raison ; redresser l'erreur de celui-ci ; apprendre sa langue à celui-là ; et, chaque semaine, inventer du neuf, comme les auteurs en Suède ou en Chine, au Japon ou au Canada ; monter et redescendre l'histoire ; sauter de date en date, de héros en héros, d'opéra en opéra, de musicien en musicien ; et tant de sueurs, pour remporter des louanges d'un jour à peine ! En vérité, il n'y aurait-il pas de l'injustice à contester au feuilletoniste une bonne part des honneurs rétribués si royalement aux faiseurs de romans ? Ses études sur Corneille, et notamment sur Racine, plairont aux plus difficiles par leur délicatesse et l'originalité de leurs aperçus.»²

Lo stile di Loëve-Veimars, uno dei principali esponenti della giovane generazione di scrittori francesi, ha un andamento classicheggiante e ricorda quello dei grandi autori del XVIII secolo :

« M. Veimars est digne, à tous égards, qu'on le considère comme un des écrivains les plus précieux de notre jeune littérature. [...] Il règne dans son

¹ L. de Maynard, *France. De la littérature et des journaux politiques. «Le Temps» et «La Quotidienne»*, «Europe Littéraire», 15 août 1833, p.11.

² L. de Maynard, *France....*, p.12.

style beaucoup de ce calme qu'on aime tant sur le beau front de l'auteur de *Bérénice*.»¹

Auguste Bouzenot, nel suo lungo articolo sullo stato della letteratura francese nell'anno 1833, esprime addirittura il vivo rimpianto che uno scrittore e un critico di così grande qualità come M. Veimars sia relegato nell'ambito del *feuilleton*, come testimonia proprio *Le Népentès*, una delle sue prove letterarie più riuscite:

« Des maîtres du goût passons aux novateurs. Puisqu'il est possible de faire de jolis contes, témoins les *Sept péchés capitaux* de M. Brucker, et le *Népentès* de M. Loève-Weimar (sic.), judicieux critique que nous regrettons de voir emprisonné dans un feuilleton.»²

Anche la rivista «L'Artiste» si interessa al “caso *Népentès*” pubblicando un circostanziato *compte-rendu* a firma di un certo F.P. L'anonimo redattore del pezzo si esprime a favore tanto della pubblicazione che del suo autore, critico brillante e perspicace, imparziale nei giudizi, generoso e indulgente con i nuovi talenti e prodigo di saggi e preziosi consigli. In linea con altri recensori anche F.P. predilige soprattutto i capitoli consacrati a Corneille e Racine, e riconosce a Loève-Weimars la non comune capacità di essersi saputo calare nella loro opera e nell'epoca in cui hanno vissuto:

« La critique de ce brillant écrivain est précieuse, surtout aux artistes, en ce qu'elle est impartiale, forte, encourageante, protectrice des jeunes talens (sic.), pleine de faits et de conseils ; en ce qu'elle a un but invariable, dont elle ne s'écarte jamais, ni pour amis ni pour ennemis, le progrès. Il y a profit et plaisir ; et quiconque est blâmé par M. Loève-Weimars (sic.) apprendra sûrement comme il peut s'en faire applaudir.

Les chapitres intitulés *Corneille*, *Racine*, renferment une admirable appréciation des génies si divers de ces deux grands poètes ; leur époque

¹ L. de Maynard, *France....*, p.14.

² A. Bouzenot, *Mosaïque. Budget littéraire de 1833*, «France littéraire», janvier 1834, pp.209-216.

surtout est comprise et rendue à grands trait avec cette érudition profonde et cette finesse de vue qui distinguent éminemment l'auteur. On dirait que M. Loève-Weimars (sic.) a fait de l'anatomie, tant il procède minutieusement et profondément. Rien n'échappe à son scalpel incisif et au verre grossissant de sa loupe.»¹

F.P., a differenza della maggior parte dei critici, non disapprova Loève-Weimars per avere scelto di pubblicare solo pezzi editi, poiché questi è un autore talmente innovativo, originale e creativo che merita di essere pubblicato (e letto) anche due volte:

« Il est neuf, original et créateur. [...] Ce nouveau livre ne renferme, il est vrai, aucune page inédite. L'auteur ne vous prend pas en traître ; il vous en a prévenu généreusement, au début de sa préface. Peut-être connaissez-vous déjà tout le *Népentès* ; si vous ne l'avez pas lu, vous le lirez ; si vous l'avez lu, vous le relirez. M. Loève-Weimars (sic.) est bien auteur à être imprimé deux fois.»²

Di ben altro avviso è V.S. la cui recensione, apparsa nelle pagine de «Le Temps», stronca impietosamente *Le Népentès*, qualificandolo un'accozzaglia di testi improvvisati, futili e superficiali, che contrastano profondamente con la produzione precedente di Loève-Weimars, in particolare con i testi eruditi del debutto, opere preziose e di elevata qualità che hanno però avuto la sventura di non ricevere la meritata accoglienza:

« Quand nous considérons comme le public reçoit les ouvrages sérieux, nous qui avons lu son *Histoire de la littérature allemande*, ses *Chronologies* et dix autres ouvrages semblables, tout aussi précieux et tout aussi ignorés, nous ne conservons guère le courage de lui faire reproche de la futilité de ses travaux actuels, et nous nous étonnons au contraire de la flexibilité de

¹ F. P., *Le Népentès, contes, critiques et nouvelles*, par Loève-Weimars (sic.), « L'Artiste », 1833, N. 5, p.211.

² Ibid.

talent avec laquelle il a su passer heureusement de ces hautes études au fringant et joli bavardage du jour. Le *Népenhès* est un recueil de toutes ces choses écrites au courant de la plume dans les journaux et les revues, véritables improvisations où l'on dépense souvent plus d'idées en une demi-heure que dans un demi-volume. Contes, nouvelles, traductions, proverbes, dissertations, articles de journaux, critiques, tout est là pêle-mêle, et ceux qui aiment la variété trouveront à se satisfaire, jamais pareil kaléidoscope littéraire n'a été livré aux amateurs.»¹

Malgrado la valutazione complessiva non sia particolarmente lusinghiera, il severo V.S. mostra però un certo gradimento per alcuni pezzi della raccolta; il censore si diffonde in particolare sul frammento “biografico” *Le chat d'Hoffmann*, che tratteggia le fasi salienti dell'esistenza dell'eccentrico scrittore d'oltrere:

« [...] D'abord nous parlerons du *chat d'Hoffmann*, dissertation curieuse et profonde sur la vie et les mœurs du fameux conteur allemand. A qui appartenait-il mieux qu'à son ingénieux traducteur de nous faire connaître cet homme dont l'existence fut presque aussi fantastique que ses ouvrages.»²

sul racconto *La Maréchale de Mailly* che, pur essendo un po' troppo lungo, traccia con dovizia di particolari l'epoca di Luigi XV:

« Le premier volume du *Népenhès* commence par *La Maréchale de Maille* (sic.), histoire un peu trop longue du temps de Louis Xv, mais qui sent bien son époque dans ses détails.»³

sulla *scène Trop tard*, che ha il pregio di essere di straordinaria attualità e di essere narrata con delicatezza e vivacità :

¹ V.S., *Le Népenhès. Contes et nouvelles*. Par M. Loève-Veimars, «Le Temps», 17 mai 1833.

² Ibid.

³ Ibid.

« *Trop tard* est tout à fait de nos jours, c'est un petit drame dont vous pouvez être témoin demain, qui se passe peut-être à côté de chez vous, une scène de mœurs modernes, devenue commune, et que M. Loeve (sic.) a peinte des plus vives et des plus délicates couleurs. Ce proverbe est une perle de sentiment dont il ne m'est pas possible de donner une idée ; mais, selon nous, l'auteur a montré là, ainsi que dans *Aloysius Block*, qu'il avait aussi de l'esprit du cœur. » ¹

infine su *L'abbé joie*, che V.S. definisce senza esitazioni il capolavoro di Loève-Veimars, per la purezza e la semplicità dello stile:

« Nous ne pouvons plus citer que l'abbé Joie, délicieuse narration sortie du cœur. J'ai dans ma vie lu peu de choses d'une simplicité plus attachante ; et aurique de passer pour un homme tendre, je déclare que mes yeux se sont remplis de larmes aux sermons et à la mort du bon vieux abbé Joie. L'abbé Joie est le chef-d'œuvre de M. Loeve (sic.). » ²

I *feuilletons* pubblicati ogni lunedì nelle pagine di «Le Temps», che il pubblico legge con avidità, sono anch'essi di buon livello e sono degni, a differenza di quelli di altri critici, di essere pubblicati in volume; V.S. condivide appieno i giudizi non di rado inclementi di Loève-Veimars sul teatro contemporaneo, e apprezza enormemente i suoi studi su Molière, Racine, Corneille e Beaumarchais, pieni di raziocinio e di originalità:

« M. Loeve-Veimars (sic.) [...] a rendu sa critique théâtrale intéressante pour tous les temps, en y jetant des observations pleines de justesse et d'esprit, en la semant de mille anecdotes d'érudit que lui a fourni sa savante mémoire et qu'il place avec un rare bonheur. [...] On ne pourra [...] manquer d'apprécier les aperçus hardis et les considérations sévères auxquelles il s'élève souvent. [...] C'est vraiment un bonheur de trouver

¹ V.S., *Le Népentès*....., 17 mai 1833.

² Ibid.

encore à lire des choses neuves, originales et très raisonnables sur Racine, Corneille et Beaumarchais. M. Loeve-Veimars (sic.), comme on voit, nous procure ce plaisir, et nous espérons qu'il continuera son œuvre avec la même fermeté, méprisant la haine des marchands de drames et de vaudevilles qui s'irritent de son amour sacré pour l'art, et de son respect pour la haute tâche qu'il a entreprise en se chargeant de défendre les lettres indignement livrées à la prostitution sur nos théâtres.»¹

Per concludere il ritratto di Loève-Veimars autore vogliamo spendere qualche parola circa la sua attività di critico teatrale, che occupa una parte considerevole nella sua produzione e alla quale egli dedica tempo ed energie. Ci preme di rammentare che Loève-Veimars, prima ancora di approdare alla *chronique théâtrale* del quotidiano «Le Temps» sul finire del 1830, ha già al suo attivo un'esperienza pluriennale in questo settore: per ben otto anni, dal 1818 al 1825, è incaricato della redazione di un *Almanach des spectacles*, nelle cui pagine cerca di tracciare un panorama completo ed esaustivo della situazione in cui versano i teatri francesi, senza trascurare di dare notizia anche delle principali sale europee. I compiti che si è prefissato e lo spirito con cui ha assolto a questo incarico sono esplicitamente indicati nel *Petit préambule* che apre il settimo volume:

« L'ennui naquit, dit-on, un jour de l'uniformité: j'en demeure aujourd'hui convaincu. Depuis 7 ans que je fais consciencieusement mon tour de France pour rendre exactement compte des faits et gestes de nos divers théâtres de province, et distribuer, comme un autre Asmodée, force coups de béquille à droite, à gauche, tant aux auteurs sifflés qu'aux actrices à migraine, aux directeurs inhabiles qu'aux chanteuses à vapeurs: lesquels coups de béquilles, fort innocens (sic.), n'ont du reste encore fait de mal à personne; depuis 7 ans, dis-je, que je m'impose en même temps la tâche de visiter tour-à-tour les théâtres de la capitale, de consigner, séparément, pour chacun d'eux, sur mes tablettes, les anecdotes, les chutes, les débuts, les succès qui

¹ V.S., *Le Népentès*..., 17 mai 1833.

leur appartiennent en propre ; de résumer et présenter le tout dans un ordre constamment uniforme [...].»¹

Ogni *Almanach*, oltre alle rubriche abituali quali *Théâtre français*, *Théâtres des départements* e *Théâtres étrangers*, in cui fornisce notizie circa le rappresentazioni, il personale e il repertorio delle varie sale, parigine e non, propone di volta in volta un'accurata analisi di soggetti aventi una rilevanza particolare, come il teatro inglese o la storia del teatro a partire dall'antichità greco-romana; alcune di queste analisi, di scottante attualità, sconfinano nella polemica e nell'aperta denuncia, poiché intendono sottoporre all'attenzione generale situazioni gravi e intollerabili come lo stato deplorabile in cui versano i teatri francesi di provincia. Loève-Veimars non risparmia infatti severe bacchettate e feroci prese in giro ai protagonisti del teatro contemporaneo, quello francese in modo particolare; nel volume ottavo ad esempio se la prende con un teatro che si vuole maestoso e magniloquente, ma che cela intrighi, meschinità e ridicole piccinerie:

« Ce théâtre [le théâtre français], le premier de l'Europe pour la majesté de sa scène et la réunion de ses grands talents dramatiques, est bien aussi le premier pour ses prétentions ridicules, sa morgue, sa fainéantise, ses dissensions, les intrigues et les scandales qu'il offre.»²

Altrove il critico deplora che il teatro francese, al contrario di altre forme di espressione artistica, non sia al passo con i tempi e continui a propinare al suo pubblico un repertorio ormai sterile e ripetitivo. Egli avanza dunque la necessità di svecchiare la tradizione, di apportare nuova linfa ad un teatro ormai sull'orlo del collasso aprendo le porte alla produzione straniera, profittando dello straordinario fermento traduttivo che la Francia sta conoscendo in quegli anni:

¹ F.-A. Loève-Veimars, *Almanach des spectacles*, Paris, L. Janet, 1824, Vol. VII, pp.3-4.

² Ibid., vol. III, p.59.

« Au moment où toutes les presses gémissent, où des nouvelles traductions de Shakespeare et de Schiller viennent enrichir notre littérature, nous nous demandons comment il se fait que le théâtre français, ou, pour mieux dire, les auteurs de ce théâtre, ne se hâtent pas de se mettre au niveau de ce siècle.»¹

Con l'*Almanach* Loève-Veimars non smentisce la sua fama di critico obiettivo, disincantato, che nulla concede alla lusinga e che anzi indulge volentieri al giudizio impietoso; la sua penna affilata e pungente si mette volentieri al servizio di chi ha subito torti e attacchi ingiustificati, come attesta questa lettera della Sand, in cui la scrittrice chiede a Buloz di intercedere per lei presso Loève-Veimars affinché questi scriva un articolo in sua difesa, capace di sconfessare tutta quella stampa malevola che si compiace nel gettar fango su di lei e sulle sue opere:

« Quant à Loève Veymars (sic.), je ne me suis pas placé sous "sa protection", j'ai prié Buloz de lui demander un article acerbe contre ceux qui m'attaquent parce qu'il y a dans le journalisme même, l'onguent à côté du venin.»²

Una testimonianza analoga, che conferma ancora una volta quanto Loève-Veimars sia un *feuilletoniste* temuto, è rappresentata dalla lettera con cui François Buloz consiglia ad Alfred de Vigny di rivolgersi quanto prima all'amico Loève, poiché questi è l'unico che possa far desistere Jules Janin, che già in passato si è mostrato ostile nei confronti dell'autore dei *Poèmes antiques et modernes*, dal continuare ad importunarlo e a denigrarlo:

« Mon cher Monsieur,

¹ F.-A. Loève-Veimars, *Almanach* ..., vol. V, p.40.

² G. Sand, *Correspondance*, a cura di G. Lubin, Paris, Garnier, 1966, vol. III, p.430 (Lettre 1196* - A Charles Didier- [La Châtre, 13 juin (soir) 1836]).

Je sais d'une manière certaine que Janin se déchaîne fort contre votre beau livre aux *Débats*, et qu'il a demandé à M. A[rmand] Bertin la faculté de faire l'article sur *Servitude*.

Il s'agit de l'empêcher, et cela doit d'autant plus nous intéresser que Loève-Veimars parlerait volontiers de votre ouvrage, si M. Bertin y consentait. Je vais travailler Janin afin qu'il désiste ; mais ne pourriez-vous pas dans une circonstance aussi grave envoyer votre livre à M. A[rmand] Bertin, et lui demander s'il ne consentirait pas à ce que Loève fit l'article, que vous savez que l'amitié de ce dernier pour vous pourrait le décider à s'en charger ? (...)

Tout à vous Buloz.»¹

La protratta lontananza di Loève-Veimars dalla capitale a partire dal 1836, unita al disinteresse che lui stesso manifesta nei confronti dei propri scritti dal momento in cui abbraccia la carriera diplomatica, fanno cadere nel dimenticatoio questa sua ricca e variegata produzione letteraria. Quando Loève-Veimars rientra a Parigi nel 1854, qualche mese prima di morire, è ormai l'ombra di se stesso: colui che pochi anni prima animava la vita letteraria cittadina, che era incensato e osannato ad ogni angolo, si muove ora inosservato e ignorato da tutti. A distanza di un ventennio dalla sua partenza per terre lontane i suoi concittadini faticano a rammentare i titoli delle sue opere, che al momento della loro pubblicazione avevano ricevuto plausi ed elogi. Così lo ricorda Maxime du Camp:

« Parmi les fantômes qu'évoquent mes souvenirs, Loeve-Veimars (sic.) fut un des plus célèbres ; qui s'en douterait aujourd'hui ? C'est à peine si son nom est connu de la jeune génération ; l'oubli descend vite en France et ailleurs sur ceux qui n'ont point fait œuvre durable. Au spectacle, sur les promenades, on se le montrait du doigt et l'on disait : C'est lui ! Pendant les entr'actes, à sa stalle d'orchestre, il se tenait immobile sous le jeu des

¹ A. de Vigny, *Correspondance*, a cura di M. Ambrière, Paris, PUF, 1991, vol. III, p.39 [Lettre 35-148 -François Buloz à A. de Vigny- «Revue des deux-mondes» Paris, le 14 8bre [octobre 1835]).

lorgnettes et n'en était pas gêné. Ou s'écartait lorsque, dans les couloirs du théâtre, il passait en souriant, comme un souverain auquel les hommages sont dus. Il a publié une trentaine de volumes, qui tous ont été bien accueillis du public et dont les titres mêmes sont ignorés. Du reste, lorsque je le vis, il avait une vague idée de l'obscurité qui commençait à l'envelopper ; la chaîne qui le reliait à ses contemporains avait été brisée par son absence ; il me disait : « Je ne suis plus au courant de rien ; je me produis l'effet d'un revenant. » Il me rappelait ces vieux amateurs qui, au temps de ma jeunesse, parlaient avec admiration de Talma, de Mlle Dumesnil, de Mlle Bourgois et que nous regardions sans les comprendre. [...] Je me suis étendu sur ce personnage, parce qu'il est un exemple dont il faut tenir compte. Quel que soit le bruit qui se fait autour d'une œuvre, quelles que soient les acclamations qui accueillent un nom, on ne sait jamais, on ne peut jamais savoir si l'œuvre survivra, si le nom persistera.»¹

Ritratto di Loève-Veimars traduttore, dagli esordi alla “fantastica” avventura hoffmanniana

L'attività di scrittore, critico e giornalista pubblicista, che abbiamo poc'anzi cercato di tratteggiare, si interseca e sovrappone in modo quasi simbiotico a quella di traduttore poiché origina dal medesimo sentire e dai medesimi interessi: il ruolo di mediatore letterario e linguistico, che vede Loève-Veimars autore di testi eruditi sulla storia e letteratura tedesca e di recensioni di libri stranieri provenienti da diverse parti del Nord Europa, trova il suo più pieno e naturale completamento nella traduzione stessa, forma per eccellenza di trasposizione culturale; a sua volta l'amore per la ricerca storica, che si manifesta negli studi a carattere divulgativo pubblicati agli inizi della sua carriera e in buona parte della sua produzione narrativa, confluisce anche nell'attività traduttiva: è verosimile ipotizzare che la scelta di tradurre un numero così elevato di romanzi storici -di cui avremo modo

¹ M. Du Camp, op. cit., p.401.

di occuparci tra breve- scaturisca non solo da una motivazione pragmatica e opportunistica (misurarsi con un genere letterario alla moda, suscettibile dunque di garantire un buon successo di pubblico e rendite consistenti), ma anche dalla volontà di assecondare la propria passione per questa disciplina. Il costante interscambio tra queste due sfere d'attività è dato anche dal loro correre e svilupparsi in parallelo: Loève-Veimars non privilegia mai l'una a scapito dell'altra, e consacra ad entrambe pari energie. Il suo debutto come traduttore, nel 1824, è di poco posteriore a quello come narratore, legato alla pubblicazione de *Les Manteaux* nel 1822; l'addio al mondo della traduzione, che coincide con la pubblicazione de *Les Rivaux* di Sheridan nel 1835, avviene a soli due anni di distanza dall'uscita del già citato *Népentès*, l'ultima fatica letteraria di Loève-Veimars.

Loève-Veimars, come già testimonia una parte significativa della sua produzione di scrittore, predilige un ben preciso settore linguistico e letterario, quel Nord Europa al quale già Madame de Staël aveva rivolto le sue attenzioni e la sua simpatia; accorda la sua preferenza in particolare all'Inghilterra, terra nella quale ha trascorso qualche mese prima di rientrare a Parigi agli inizi degli anni venti, e soprattutto alla Germania, che potremmo definire, tanto per le origini dei suoi genitori che per i lunghi anni ivi passati, la sua "seconda patria". Se non possediamo alcuna testimonianza circa la sua conoscenza della lingua inglese, dalla quale traduce ben due testi, una miscellanea di poesie e ballate popolari e la succitata *pièce* di Sheridan, siamo invece meglio informati per quanto riguarda il suo rapporto con la lingua tedesca, che diventa il suo terreno d'elezione e di specializzazione. Heine, che a fu legato a Loève-Veimars non solo da un sincero e duraturo rapporto d'amicizia, ma anche di stretta e continuativa collaborazione, coma abbiamo avuto modo di vedere poc'anzi, testimonia nel suo necrologio che Loève-Veimars fosse dotato di uno straordinario quanto raro talento traduttivo, e di una solida conoscenza della lingua tedesca, paragonabile a quella di un madrelingua, benché questi si compiacesse nel fingere di non comprenderla e di non parlarla. Heine

ricorda che durante le lunghe ore trascorse insieme a lavorare agli articoli destinati all'«Europe littéraire» Loève-Veimars assumeva un atteggiamento di estrema umiltà, lasciando credere di avere dato un contributo modesto alla loro traduzione, atteggiamento che potremmo definire di *effacement* del traduttore nei confronti dell'autore. Alla fine della giornata Heine aveva quindi l'impressione di aver tradotto lui stesso i propri pezzi, cosa che la sua conoscenza lacunosa e frammentaria del francese non rendeva certo possibile:

«Als ich das Übersetzungstalent des seligen Loeve-Veimars für verschiedene Artikel benutzte, mußte ich bewundern, wie derselbe während solcher Kollaboration mir nie meine Unkenntnis der französischen Sprachgewohnheiten oder gar seine eigne linguistische Überlegenheit fühlen ließ. Wenn wir nach langstündigem Zusammenarbeiten endlich einen Artikel zu Papier gebracht hatten, lobte er meine Vertrautheit mit dem Geiste des französischen Idioms so ernsthaftig, so scheinbar erstaunt, daß ich am Ende wirklich glauben mußte, alles selbst übersetzt zu haben, um so mehr da der feine Schmeichler sehr oft versicherte, er verstünde das Deutsch nur sehr wenig. Es war in der Tat eine sonderbare Marotte von Loeve-Veimars, daß derselbe, der das Deutsche ebenso gut verstand wie ich, dennoch allen Leuten versicherte, er verstünde kein Deutsch.»¹

Anche il Dr. Véron conferma l'atteggiamento mistificatorio di Loève-Veimars nei confronti della lingua tedesca raccontando nei suoi *Mémoires d'un bourgeois* un gustoso aneddoto:

¹ «Nel periodo in cui mi avvalsi del talento del povero Loeve-Veimars per tradurre diversi articoli, mi resi conto con stupore di quanto egli, durante la nostra collaborazione, non mi facesse mai pesare né la mia ignoranza circa gli usi della lingua francese, né la sua superiorità linguistica. Quando, dopo avere lavorato insieme per ore, riuscivamo finalmente a mettere su carta l'articolo, egli prendeva a lodare la mia familiarità con lo spirito della lingua francese così sinceramente, con così apparente meraviglia che alla fine mi convincevo per davvero di avere tradotto tutto da solo, tanto più che il fine adulatore assicurava spesso di capire ben poco il tedesco. Era infatti una mania di Loeve-Veimars, che capiva bene il tedesco quanto me, di assicurare alle persone che non capiva una sola parola di tedesco» [Le traduzioni sono nostre] H. Heine, [*Loeve-Veimars*], in *Sämtliche....*, vol. XI, pp.523.

«J'avais un jour à dîner chez moi Mademoiselle Fanny Elssler, née à Vienne, dont le nom comme danseuse a retenti dans toute l'Europe ; je plaçai près d'elle à table M. Loëve-Weimar (sic.), en lui disant : "Vous pouvez causer en allemand." Il partit d'un grand éclat de rire : "Je ne sais pas un mot d'allemand, me dit-il ; mais mademoiselle Elssler sait le français, et je garde ma place".»¹

Loëve-Weimars mette ben presto a frutto la sua padronanza della lingua tedesca, pubblicando nel 1824, in collaborazione con Saint-Maurice, la traduzione di alcuni frammenti di Christoph Martin Wieland, dal titolo *Mélanges littéraires, politiques et morceaux inédits* (Paris, Nernarel et Tenon, 1824). Il suo debutto nel mondo della traduzione avviene dunque sotto l'egida di un autore classico, di un grande esponente del XVIII secolo tedesco, molto vicino al *génie français*: Wieland è infatti un saggio illuminista, un fecondo e brillante poeta che più di ogni altro suo contemporaneo si apre alle letterature straniere e in modo particolare a quella inglese e a quella francese, nutrendosi fin dalla più tenera età dei testi di Bayle e Voltaire. E' verosimile ipotizzare che proprio questa affinità di pensiero tra il filosofo di Biberach e il gusto francese possa aver sollecitato Loëve-Weimars ad interessarsi alla sua opera, preferendola a quella di altri autori tedeschi. La raccolta in questione assembla testi di vario genere e natura, che spaziano dal frammento biografico (pensiamo al pezzo d'apertura, *Sur Erasme*, oppure al brano intitolato *Savonarole*), allo studio storico, alle *notices* aventi come soggetto l'antichità greca e romana (si vedano ad esempio *D'Athènes au temps où Aristophanes présente ses comédies* e lo studio sul concetto di ideale titolato *De l'Idéal chez les Anciens*), fino ai racconti alla maniera di Voltaire (come *Azar et Raza* e *Danishmende*); vi figurano sia pezzi inediti, che articoli precedentemente apparsi nel quotidiano «Der Teutsche Merkur», che Wieland diresse per circa vent'anni, e in diverse riviste letterarie con cui l'autore si trovò a

¹ Dr. Louis Véron, op. cit., pp.58-59.

collaborare. Come segnala puntualmente una recensione pubblicata dalla «Revue encyclopédique», questa raccolta non raduna la migliore produzione di Wieland, il cui nome è legato a ben altre opere (pensiamo all'*Agathon*, al racconto in versi *Musarion* o al poema *Oberon*), essa ha tuttavia il merito di familiarizzare il pubblico francese con lo scrittore tedesco, con la sua erudizione, la sua filosofia illuminata, il suo stile elegante e *spirituel*. E' una lettura piacevole e interessante, che non contribuirà a rafforzare la reputazione di Wieland in Francia, ma che non mancherà di destare l'interesse dei lettori, anche e soprattutto grazie al suo carattere fortemente eterogeneo:

« Wieland est peut-être, de tous les écrivains distingués de l'Allemagne, celui dont la manière se rapproche le plus du goût français. Cependant, il n'est pas encore assez connu en France ; ses meilleurs ouvrages n'ont pas été traduits, ou du moins n'ont pas encore tous trouvé des interprètes dignes d'eux. Ce n'est pas ce recueil de mélanges qui ajoutera beaucoup à sa réputation parmi nous ; il offrira néanmoins une lecture intéressante à tous les amis de la bonne littérature. [...] Ce ne sont point des ouvrages d'une grande importance ; mais ils sont tous remarquables par l'érudition variée, les aperçus fins ou profonds, la philosophie éclairée et le style élégant et spirituel, qui sont les caractères distinctifs du talent de Wieland. [...] En résumé, ce recueil contient plusieurs morceaux très-agréables ; mais nous croyons que les traducteurs auraient mieux fait, dans l'intérêt de la gloire de Wieland, et sans doute aussi dans leur propre intérêt, de donner au public une bonne imitation d'un des chefs-d'œuvre du philosophe de Biberach.»¹

La traduzione è preceduta da una lunga e dettagliata nota biografica, nella quale i traduttori tracciano il profilo di questo grande esponente del Settecento tedesco, ricostruendo con precisione le varie tappe della sua personale esistenza e della sua lunga carriera letteraria. In questo ritratto i

¹ A.J., *Mélanges littéraires, politiques, et morceaux inédits de C.-M. Wieland* ; traduits de l'allemand, et précédés d'un essai sur la vie et les ouvrages de cet écrivain, par A. Loève-Weimars et Saint-Maurice. Paris, 1824 ; Vernarel et Tenon, «Revue encyclopédique», T.XXII, pp.449-450.

curatori e traduttori del testo fanno emergere alcuni elementi, in primo luogo il legame privilegiato che Wieland ha costantemente intrattenuto con la letteratura francese:

« Wieland doit nous intéresser d'autant plus vivement, qu'il s'est davantage rapproché de nous: sans être moins exalté que ses concitoyens, il est plus pur, parce qu'il s'est plus appliqué à l'étude du beau antique.»¹

Essi esprimono inoltre una profonda ammirazione per l'eclettismo di Wieland, che ha saputo consacrarsi con uguale impegno e professionalità a diverse discipline ; degna di nota è soprattutto la sua attività di traduttore, che si accompagna allo studio appassionato di diverse letterature straniere, da quella inglese, a quella francese, a quella italiana. Loève-Veimars e Saint-Maurice ci rammentano che il suo nome è legato in modo particolare alla traduzione dell'opera di Shakespeare:

« Il avait commencé, en 1758, la traduction de Shakespeare, il la termina avec succès en 1766. C'était un grand service rendu à la littérature de son pays.»²

Di grande interesse sono anche le righe d'apertura della *notice*, in cui i traduttori illustrano per sommi capi le tappe cruciali della letteratura tedesca dalle origini al XVIII secolo, l'epoca in cui ha vissuto Wieland; i concetti chiave che vengono qui focalizzati, quali il ritardo con cui si consolida il sistema letterario germanico rispetto a quello di altre nazioni europee, il suo straordinario sviluppo nel corso del XIII secolo e la rinascita gloriosa nel corso del XVIII, su impulso di autori come Wieland, Goethe e Schiller e grazie all'influenza esercitata dall'opera di Shakespeare, sono gli stessi che

¹ [Loève-Veimars et Saint-Maurice], *Sur la vie et les écrits de C.M. Wieland*, in Wieland C.M., *Mélanges littéraires, politiques et morceaux inédits*, traduits et précédés d'un essai sur la vie et les ouvrages de cet écrivain par A. Loève-Veimars et Saint-Maurice, Paris, Nernarel et Tenon, 1824, p.3.

² Ibid., p.10.

ritroviamo nella storia della letteratura tedesca che Loève-Veimars dà alle stampe nel 1826, il *Résumé de l'histoire de la littérature allemande* su cui ci siamo precedentemente soffermati. Particolarmente significativo è il paragrafo in cui i due curatori analizzano lo stato di conoscenza e diffusione della letteratura d'oltrere in Francia ottocentesca: a loro avviso questo straordinario patrimonio culturale sarebbe stato accolto con grande entusiasmo, così come si accolgono le belle novità, tuttavia questo slancio non sarebbe scevro di una certa diffidenza e condiscendenza nei confronti di una produzione così diversa da quella autoctona. E' infine curioso notare che la ricezione della letteratura tedesca in Francia in epoca romantica, se ci si affida all'elenco stilato da Loève-Veimars e Saint-Maurice, è limitata a ben pochi autori, per giunta tutti appartenenti al XVIII secolo, e non contempla invece alcuno scrittore coevo: troviamo Goethe, designato indirettamente da due dei suoi capolavori, *Egmont* e *Faust*, Schiller, che firma celebri drammi come *Wilhelm Tell*, *Maria Stuart*, *Wallenstein* e *Die Jungfrau von Orleans*, Lessing, autore di *Nathan der Weise* e Klopstock:

« Long-temps ignorée des autres peuples, la littérature de l'Allemagne, riche dès son enfance, fut accueillie en France comme l'on y accueille les beautés nouvelles: on lui pardonna ses formes outrées, ses expressions bizarres, le dévergondage de ses conceptions, en faveur d'une foule de charmans (sic.) détails, de caractères tracés avec énergie ; *Faust*, *Marie Stuart*, *Walstein*, *Jeanne d'Arc*, *le Comte d'Egmont*, *Nathan*, *Guillaume Tell*, les admirables rêveries de Klopstock, tous ces ouvrages, qui fourmillent de beautés du premier ordre, en nous rendant familiers avec la philosophie exaltée qui guide presque tous les écrivains allemands, firent naître notre indulgence en faveur d'œuvres d'un ordre moins élevé, et nous préparèrent à des excès d'étrangeté, à des abus d'imagination que nous aurions eu peine à nous laisser imposer. La philosophie poétisée des Allemands séparera longtemps encore leurs penchans (sic.) littéraires des nôtres. » ¹

¹ [Loève-Veimars et Saint-Maurice], *Sur la vie et....*, pp.2-3.

Loève-Veimars e Saint-Maurice fanno inoltre esplicite dichiarazioni circa la strategia traduttiva adottata, e “confessano” di avere rimaneggiato il testo, operando dei tagli e delle riduzioni al fine di poterlo adeguare alle esigenze della lingua francese. Saint-Maurice e Loève-Veimars giustificano il loro *modus operandi* con la necessità di rendere comprensibile e ordinato un autore come Wieland, la cui opera è costantemente all’insegna del contrasto, dell’incoerenza e della diversità:

« Un si rude joueur m’a bientôt lassé, disait naïvement l’auteur de l’*Emile*, après avoir achevé sa traduction du premier livre de Tacite ; et cependant J.J. Rousseau était, à plus d’un regard, au niveau de son sujet. Wieland, qui cherche sans cesse à réduire l’idiôme rebelle de sa patrie, nous a paru plus d’une fois *un rude joueur* : la langue allemande n’est pas non plus une molle arène, et ce n’est point sans efforts et sans lassitude que nous nous sommes rapproché de notre modèle.

Tour à tour nerveux, rapide, diffus et désordonné, toujours fin et spirituel, Wieland présente dans ses écrits les inégalités les plus marquées ; une digression déplacée, incohérente, s’embellit de tout le charme d’un style élégant, d’une diction facile ; de belles et graves inductions philosophiques terminent, traversent ou précèdent les pages lesplus (sic.) bouffonnes : forcé quelquefois d’omettre, nous avons plus souvent conservé, craignant par-dessus tout d’imiter la folle exigence de ce Florentin qui, étant venu admirer le David colossal de Michel-Ange, s’écria que le nez de la statue lui semblait trop épais, et qui, dès que le rusé sculpteur eut pris un ciseau et frappé quelques coups sans toucher au marbre, s’écria : Vous lui avez donné l’existence ! -Si, pour échapper au reproche d’opacité et de « manque de vie », il nous est arrivé de porter le ciseau sur l’œuvre d’un grand homme, ce n’est qu’en tremblant, et mainte fois peut-être en employant l’un envers l’autre la supercherie de Buonarrotti (sic.).

Réduits, comme traducteurs, à la nécessité d’assouplir les formes du génie allemand à l’expression de notre langage, nous nous sommes appliqués à remplir ce devoir, toujours si délicat, d’amoindrir et d’élaguer, avec le plus scrupuleuse sollicitude, avec celle d’un poète pour ses propres écrits.

D'ailleurs, nous étions riches de matériaux, et nous avons pu élire avec la fierté de gens opulens (sic.). Nous osons demander au lecteur quelque confiance en notre choix.»¹

L'anno successivo Loève-Veimars è di nuovo alle prese con la produzione di Wieland, ma questa volta i suoi sforzi saranno rivolti ad un testo di ben altra levatura, il poema cavalleresco *Obéron, ou Huon de Bordeaux* (Paris, Panckoucke, 1825), sorta di fusione tra il romanzo medievale *Huon de Bordeaux* e la storia shakespeariana di Oberon e Titania, tema centrale di *Midsummer-Night's Dream*. Il testo, che fu tradotto per la prima volta in francese dal barone d'Holbach, esce ora nella nuova versione approntata da Loève-Veimars. La *Note de l'Editeur* in apertura di volume, che intende rassicurare i lettori circa la buona qualità del testo in questione, si diffonde in modo particolare sul traduttore e ne offre un ritratto alquanto lusinghiero, dipingendolo come un giovane scrittore capace e talentuoso, avente al suo attivo diverse opere letterarie, studi su Wieland e una traduzione dei testi di quest'ultimo:

« La traduction du chef-d'œuvre de Wieland que nous publions aujourd'hui est due à M. le baron d'Holbach, ancien officier de cavalerie, et fils du célèbre écrivain de ce nom ; publié sous le voile de l'anonyme, elle a été entièrement refaite pour notre collection : la Notice et les Notes qui accompagnent le poëme sont de M. Loève-Veimars, jeune écrivain, déjà connu par un travail sur les œuvres de Wieland, une traduction de quelques-unes de ses productions, et plusieurs ouvrages littéraires. Resserré dans les bornes que nous avons dû nous prescrire il a dû lui-même restreindre son travail à un exposé un peu succinct.

Cette édition a été revue soigneusement sur le texte, et comparée, pour l'exactitude des noms, à la chronique qui a fourni a Wieland le sujet de son

¹ [Loève-Veimars et Saint-Maurice], *Sur la vie et....*, pp.2-3.

poème. L'exécution typographique confiée à M. Firmin Didot, a également été l'objet de notre sollicitude [...].»¹

Alle parole dell'editore fanno eco quelle della recensione firmata da Héreau, che esprime apprezzamento e gratitudine nei confronti di Loève-Veimars, poiché la nuova versione da lui messa a punto e l'accurato lavoro di curatela che questi ha condotto sul testo consentiranno al pubblico francese di poter apprezzare appieno uno dei capolavori di Wieland:

« La traduction que l'on réimprime ici est celle de M. le baron d'Holbach [...]. Elle a été entièrement refondue, pour ainsi dire, par M. Loève-Veimars, jeune écrivain, déjà connu par un travail sur les œuvres de Wieland, une traduction de quelques-unes de ses productions et par plusieurs ouvrages littéraires [...]; il l'a enrichie de quelques notes indispensables et d'un *Précis de la vie de Wieland*. [...] Grâce à M. Loève-Veimars, les amateurs d'ouvrages de féerie et de chevalerie pourront lire maintenant avec plaisir ce poème de Wieland, celui de tous les écrivains distingués de l'Allemagne [...] dont la manière se rapproche le plus du goût français.»²

In maniera analoga ai *Mélanges littéraires* anche quest'opera è corredata da una dettagliata *Notice* biografica, che si sofferma sulle vicende familiari e sulla carriera letteraria dello scrittore tedesco, segnata da molteplici traversie ma anche da momenti di gratificazione. Nel presentare l' *Obéron* Loève-Veimars si dice convinto che quest'opera sarà capace di suscitare attenzione e ammirazione presso il pubblico e la critica francesi, che rimarranno affascinati dalla rara e delicata bellezza, dalla grazia e

¹ *Note de l'éditeur*, in Wieland Christoph Martin, *Obéron ou Huon de Bordeaux: poème*, traduit par le baron d'Holbach précédé d'une notice sur Wieland, par F.-A. Loève-Veimars, Paris, Panckoucke, 1825, pp.V-VI.

² E. Héreau, *Traduction de tous les chefs-d'oeuvre classiques. 6^e livraison. Obéron, ou Huon de Bordeaux*, poème de Wieland, traduit de l'allemand par le baron d'Holbach. Seconde édition, entièrement revue et corrigée, et précédée d'une notice (sur Wieland) par A. Loève-Veimars. Paris, 1825 ; Panckoucke éditeur, «Revue encyclopédique», T. XXVI, pp.547-548

leggerezza di quello che in Germania è stato classificato come “poema epico”:

« Obéron ne passera pas en France pour un poème épique: mais bien que parmi nous on ne puisse admirer l'éclat de la poésie dont Wieland a enrichi son sujet, on rendra justice à l'esprit, à l'expression gracieuse, aux sentiments vrais, aux tableaux attrayants qu'il a su y répandre.»¹

Nel 1825 esce in libreria anche una traduzione di trecentosettanta poesie di Johann Wolfgang Goethe, ancora inedite in Francia, traduzione che Loève-Veimars pubblica però con lo pseudonimo di Madame Panckoucke². E' questa l'unica occasione in cui Loève-Veimars si misura con il grande genio della letteratura tedesca, per il quale prova una sconfinata ammirazione e al quale consacra grande attenzione nella sua storia della letteratura d'oltreoceano, il già citato *Résumé de l'histoire de la littérature allemande*, che vedrà la luce l'anno successivo, nel 1826. Con Goethe, l'autore-simbolo del classicismo di lingua tedesca, Loève-Veimars non si discosta dal percorso traduttivo iniziato con Wieland, e prosegue nella sua esplorazione della produzione letteraria tedesca del XVIII secolo.

Nel medesimo anno Loève-Veimars, che nel contempo è anche occupato nella stesura del *Résumé de l'histoire de la littérature française*, si lancia in un nuovo progetto, la traduzione di ballate, leggende e canti popolari inglesi e scozzesi a cura di celebri scrittori quali Walter Scott, Thomas Moore, Thomas Campbell, Robert Southey, William Wordsworth, Robert Burns, William Cowper e Matthew Gregory Lewis, ma anche di antichi poeti il cui nome si è perso nelle pieghe del tempo. Nella panoramica storica tracciata dall'introduzione Loève-Veimars distingue fra due tipi di ballate, entrambe rappresentate in questa sua raccolta: i cosiddetti *chants populaires*,

¹ Loève-Veimars, *Notice sur Wieland*, in C.M. Wieland, *Obéron, ou Huon de Bordeaux*, Paris, Panckoucke, 1825, p.XV.

² Göthe (sic.) (Johann Wolfgang von), (370) *Poésies de Goethe, auteur de Werther*, traduites pour la première fois, de l'allemand, par Mme E. Panckoucke, Paris, Panckoucke, 1825. E' Quérard che nega la paternità di questa traduzione a Mme Panckoucke, attribuendola a Loève-Veimars e F.J- P. Aubert de Vitry.

tradizionalmente deputati a perpetuare il ricordo di eventi storici, e le *ballades didactiques*, che traggono ispirazione dalla vita quotidiana raccontando ora le pene di un'amante abbandonata, ora i lamenti e i dolori di un prigioniero. Le ballate storiche, che sono di gran lunga le più numerose, non mettono in scena eventi storici di grande portata, bensì trattano prevalentemente di rapimenti e vendette, di duelli e *querelles* tra signori feudali: assistiamo a momenti della guerra civile scozzese, ai piccoli ma feroci combattimenti tra i signori del Northumberland e i loro vicini delle frontiere scozzesi, ai conflitti scatenati dalle invasioni di Sassoni e Danesi; ben cinque componimenti infine sono consacrati all'eroe Robin Hood, che Walter Scott aveva immortalato nel suo celeberrimo romanzo *Ivanhoe*. Così Loève-Veimars presenta il suo lavoro:

« Cet ouvrage se compose de ces différens (sic.) matériaux. On y trouvera quelques-uns des documens (sic.) si habilement élaborés par M. Thierry, dans son grand travail historique su la conquête de l'Angleterre par Guillaume et les Normands ; les traditions d'après lesquelles Walter-Scott a conçu plusieurs de ses romans ; des ballades rajeunies par Walter-Scott lui-même, par Moore, par Campbell, par Southey, et d'autres mélodies aussi anciennes, sans auteur connu, œuvres spontanées, nées du milieu du peuple, dans un moment d'enthousiasme, inspirées par les douleurs d'une grande calamité nationale, ou destinées à éterniser le souvenir de quelque bataille remportée sur les conquérans étrangers. Nous avons également recueilli des petites compositions didactiques, pleines de fraîcheur, et tracées d'une manière conforme aux goûts populaires ; les auteurs de ces derniers chants sont, en général, des hommes du peuple, tels que James Hogg, le fameux berger d'Ettrick, Robert Burns, qui était un laboureur, et Bloomfield, le cordonnier ; le roi Jacques V, que l'on nommait *le roi des pauvres*, figure au milieu d'eux. Il eut à partager des souffrances passagères avec ses sujets, et l'on a vu quelquefois l'adversité rendre les princes gais et sociables. C'est dans les nombreux cahiers de chants populaires de l'Angleterre et de l'Ecosse, que, aidé de conseils et des soins d'un ami aussi savant que modeste, nous avons puisé les ballades qui forment ce recueil ; nous nous

sommes efforcés de les reproduire, en observant religieusement les vieilles formes narratives, en prenant à tâche de conserver, autant qu'il nous a été possible, les traits originaux, la couleur et les détails naïfs des récits que nous avions sous les yeux.»¹

Loève-Veimars va dunque annoverato nel buon numero di coloro che contribuiscono a divulgare e ad acclimatare in Francia, proprio attraverso le traduzioni, quel tipo di composizione poetica che va sotto il nome di ballata, ben conosciuta e praticata dai popoli del Nord ma poco familiare e congeniale ai francesi.² Nell'*Introduction* alla sua raccolta Loève-Veimars ricostruisce la storia e l'evoluzione di questo genere letterario, che avrebbe avuto origine in Spagna ma che solo in Inghilterra, Scozia e soprattutto in Germania, avrebbe conservato e mantenuto intatta la propria popolarità:

« L'Espagne est peut-être le pays natal de la ballade. C'est sous cette molle latitude, du milieu de ces champs parfumés, que dut naître en Europe la poésie populaire. La présence d'un soleil vivifiant, le peu de soins que demande la terre, délivrent l'homme, dans les régions méridionales, des soucis, des inquiétudes de l'avenir, et éloignent de lui les idées sérieuses que fait naître la nécessité ; on y jouit surtout de cette tranquillité d'esprit si propre à l'essor de l'imagination. Si l'on ajoute à cela que la péninsule ibérique fut tour à tour occupée par les races germaniques qui y transportèrent la sombre superstition du nord, et par les Sarrazins qui repoussèrent les Goths dans les montagnes des Asturies, et qui répandirent en peu de temps, dans les Castilles, l'élégance, le faste et les merveilles de l'Orient, on comprendra facilement quelles idées poétiques durent naître de ces contrastes, et quel genre de poésie dut s'élever durant ces huit siècles de

¹ F.-A. Loève-Veimars, *Préface*, in *Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre et de l'Ecosse*, Paris, Renouard, 1825, pp.VII-VIII.

² Come abbiamo già avuto modo di ricordare nel secondo capitolo del presente lavoro, la ballata d'origine straniera (tedesca, inglese e spagnola) è sottomessa ad una forte manipolazione prima di essere introdotta nel sistema letterario francese, manipolazione che equivale alla soppressione di quegli elementi che contrastano con le leggi in vigore all'interno di tale sistema (come la ripetizione delle rime, delle parole o delle strofe, oppure il metro irregolare e il cosiddetto colore locale). Per un approfondimento della questione si rimanda al già citato studio di Lieven D'Hulst, *L'évolution de la poésie en France (1780-1830)*, Leuven, Leuven University Press, 1987.

batailles, toujours accompagnées de circonstances romantiques. [...] Aujourd'hui la ballade a cessé d'être du goût des classes cultivées de l'Espagne, comme en général de celles de tout le midi; et il faut passer dans le nord pour retrouver ce genre de poésie en honneur. Les Anglo-Saxons apportèrent leurs poésies germaniques dans la Grande-Bretagne, et elles s'y conservèrent sans recevoir d'influence des peuples qui avaient été repoussés dans l'ouest de l'île. [...] Aujourd'hui la ballade perd chaque jour de ses anciens attraits [...]. Cependant quelques poètes tels que David Mallet, ont essayé récemment de rappeler la simplicité naïve de la vieille ballade, mais leurs productions n'ont pu devenir populaires, parce que la naïveté qu'ils affectent n'est plus dans les mœurs du peuple ; et il est même à remarquer que Wordsworth, Coleridge et Robert Southey qui s'efforce, ainsi que les deux premiers, de faire revivre le vieux genre dans ses ouvrages, sont devenus plus nationaux en Allemagne que dans leur propre pays. C'est qu'en Allemagne où se sont réfugiées les mœurs simples et les idées naïves, les cœurs sont encore ouverts à ces impressions gracieuses.»¹

I medesimi concetti vengono ribaditi anche nella *Préface* :

«L'Angleterre n'avait pas attendu, pour apprécier ses vieux chants nationaux, que son grand romancier vînt lui en révéler toute l'importance. De nombreux recueils, fruits des savantes investigations des meilleurs écrivains anglais, avaient répandu depuis long-temps, dans l'Angleterre et dans l'Ecosse, le goût des anciennes poésies historiques ; et les poètes les plus distingués, n'ont même dû, pour la plupart, leur renommée qu'au talent avec lequel ils ont rajeuni ces légendes locales, si chéries des populations de l'île.»²

Il traduttore rimarca inoltre che questo genere letterario ha cominciato ad essere apprezzato in Francia solo in tempi molto recenti, e si augura che

¹ F.-A. Loève-Veimars, *Introduction*, in *Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre et de l'Ecosse*, Paris, Renouard, 1825, pp.4-18.

² Ibid., p. III.

questa ondata di favore non si arresti e che anzi possa crescere progressivamente:

« Des travaux récents (sic.) nous ont fait connaître de quel prix pouvaient devenir pour l'histoire d'une nation et pour la connaissance des mœurs d'un peuple, les romances nationales, les légendes, et les traditions populaires, que jusqu'ici l'on avait jugées indignes de servir à des recherches sérieuses. »¹

Il recensore Jullien, che nelle pagine della «Revue encyclopédique» pubblica un *compte-rendu* alquanto favorevole delle *Ballades*, non condivide l'ottimismo di Loève-Veimars e ritiene invece che questo genere letterario, che vanta radici antichissime, avrà grandi difficoltà ad impiantarsi in terra francese, vista la ben nota avversione di questo popolo per la dimensione del soprannaturale:

« Chez nous, la ballade aura de la peine à s'introduire; quelques personnes l'évitent comme romantique; elles lui reprochent surtout d'aborder les mystérieuses traditions qui peuplent les bois, les ondes, l'intérieur de la terre, les montagnes, enfin tout ce qui nous entoure d'êtres surnaturels dont les bonnes ou les mauvaises intentions exercent sur notre sort une influence heureuse ou fatale. »²

Il commento di Jullien si chiude con l'elogio della raccolta di Loève-Veimars, che ha il pregio di riunire una buona selezione di testi, e il merito di promuovere la conoscenza di una parte ancora poco nota ed esplorata della letteratura inglese in Francia. Jullien conclude il suo giudizio esprimendo l'augurio che i poeti francesi si lascino ispirare da queste composizioni e possano a loro volta produrne di simili. La traduzione dei

¹ F.-A. Loève-Veimars, *Introduction*, in *Ballades...*, p.III.

² A. Jullien, *Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre e de l'Ecosse*, par Walter Scott, Thomas Moore, Campbell, et les anciens poètes ; publiés et précédés d'une introduction par A. Loève-Veimars, Paris, 1825. A. A. Renouard, «Revue encyclopédique», T. XXVII, p. 860.

pezzi è giudicata elegante e di piacevole lettura, benché non manchi di essere piuttosto creativa:

« Nous terminerons, en accordant à M. Loève-Weimars (sic.) les éloges qu'il mérite, pour le bon choix des morceaux et pour la traduction, quelquefois un peu libre, mais toujours élégante, de ce recueil, qui non-seulement répandra la connaissance d'une partie intéressante de la littérature anglaise, mais pourra fournir d'heureuses inspirations à nos poètes (sic.). »¹

E' facile notare come le considerazioni espresse dal critico contrastino con le affermazioni rilasciate da Loève-Veimars circa il metodo traduttivo da lui adottato: nella *Préface* questi ricusa infatti indirettamente la pratica diffusa della traduzione libera e si reclama invece al principio dell'*exactitude*; a riprova della sua onestà intellettuale egli si premura di pubblicare, in un volume a parte, anche il testo originale delle ballate, in lingua inglese e in dialetto anglo-gallico², affinché il lettore possa verificare la precisione e lo scrupolo con cui è stato condotto il lavoro di trasposizione:

« Pour plus de garantie de notre exactitude, et des soins que nous avons apporté à transmettre ces vieilles traditions si respectées, nous avons fait suivre notre traduction des textes originaux et d'un glossaire propre à expliquer le dialecte anglo-gallique des Ballades écossaises. »³

L'iniziativa è senz'altro lodevole, ma in una società come quella francese del tempo, in cui la conoscenza sia attiva che passiva delle lingue straniere è ben poco diffusa al di fuori della ristretta cerchia degli specialisti (e non di rado all'interno della stessa!), è lecito supporre che ben pochi si siano azzardati a verificare la bontà della traduzione di Loève-Veimars effettuando un riscontro con il testo di partenza.

¹ A. Jullien, *Ballades, légendes ...*, p.862.

² F.-A. Loève-Veimars, *Popular ballads and songs, from tradition manuscripts, and scarce editions*, Paris, Renouard, 1825.

³ F.-A. Loève-Veimars, *Préface*, in *Ballades....*, p. VIII.

Il periodo compreso tra il 1826 e il 1828 vede Loève-Weimars impegnato nella sua prima impresa traduttiva di vaste proporzioni, la trasposizione in lingua francese dei romanzi storici del tedesco Carl Franz Van der Velde, scrittore pressoché ignorato dalle moderne storie della letteratura. Van der Velde esercita la professione di uomo di legge a Breslau, dove nasce nel 1779 e muore nel 1824. Appartiene al cosiddetto *Vorrealismus*, movimento che nutre stretti legami con il pensiero illuminista del XVIII secolo. E' autore di numerosi romanzi a carattere storico, che portano impressi il gusto e lo spirito di Walter Scott, al quale viene spesso accostato; è bene tuttavia precisare che lo scrittore tedesco non riesce ad eguagliare il modello scozzese e le sue opere sono generalmente all'insegna di uno scarso valore letterario. Esse possiedono tuttavia il pregio della varietà: i suoi romanzi infatti, a differenza di quelli di Scott, che non escono dai confini ristretti della Gran Bretagna, o di quelli di Cooper, l'altro grande esponente del romanzo storico, che si limitano a mettere in scena le sole Americhe, sono ambientati nei più diversi e lontani scenari, dalla Boemia, al Messico, all'Islanda, all'isola di Malta, alla Corsica, alla Svezia, al Capo di Buona Speranza, fino alla misteriosa Cina. Questa eterogeneità va però spesso a discapito della verità locale e della verosimiglianza: Van der Velde, che non conosce personalmente i luoghi da lui immortalati, è infatti costretto ad affidarsi a testimonianze altrui, a fonti malcerte, inesatte e ben poco attendibili rappresentate per buona parte da scritti di viaggio compilati da uomini ignoranti e prevenuti, come ci fa sapere questa dettagliata recensione:

« Walter Scott, à peu d'exceptions près, a renfermé la scène de ses romans historiques dans les limites de la Grande Bretagne ; Cooper a rarement transporté ses héros au delà des frontières des Etats-Unis, ou des bornes de l'Océan Atlantique : Van der Velde, au contraire, est un véritable romancier cosmopolite. Il fait voyager ses lecteurs de la Bohême au Mexique, de l'Islande à l'île de Malte, de la Chine à la Suède, du cap de Bonne-Espérance à la Corse. Mais, ce que ses romans y gagnent sous le rapport de

la variété, ne le perdent-ils pas en vérité locale ? Comment peindre, avec les couleurs de la réalité, des pays et des sites, des mœurs et des usages, que l'on connaît tout au plus par les récits souvent contradictoires de voyageurs prévenus ou ignorans (sic.) ? Aussi, ne doit-on pas s'attendre à retrouver, dans les œuvres du romancier allemand, ces descriptions pittoresques qui prêtent tant de charme aux récits du chroniqueur écossais et à ceux du peintre habile qui le premier nous a fait connaître, sous leur véritable aspect, les immenses solitudes du Nouveau-Monde.»¹

La mancanza di verosimiglianza si accompagna ad un altro difetto di non poco conto, l'andamento sbrigativo e superficiale delle storie; se Walter Scott pecca volentieri di prolissità, il suo emulo tedesco cade nell'eccesso opposto, redigendo testi lacunosi, incompleti, affrettati, appena abbozzati:

« Van-der-Velde diffère encore de son modèle par l'étendue de ses ouvrages. On accuse Walter Scott de délayer immodérément ses récits, de les allonger par des dialogues interminables, où trop souvent il sacrifie au mauvais goût ; on rencontre peu de longueurs dans les romans allemands ; mais on regrette souvent de ne pas y trouver assez de développemens (sic.). L'intrigue y est indiquée seulement ; les situations et les caractères souvent conçus avec énergie n'y sont guère qu'ébauchés ; ce sont des canevas, des esquisses, auxquels le peintre n'a pas eu le tems (sic.) de donner les derniers coups de pinceau ; il laisse à l'imagination des lecteurs le soin d'en remplir les lacunes.»²

Van der Velde è meno originale nella concezione dei personaggi, meno patetico e pittoresco nella narrazione delle situazioni, meno fedele alla verità storica e meno fertile dell'autore di *Ivanhoe*, i suoi romanzi sapranno

¹ A., *Romans historiques* de Van-der-Velde ; II et III livraisons, contenant *Paul de Lascaris*, 2 vol. ; *Christine et sa cour*, 1 vol. ; *les Hussites*, 1 vol. ; *le roi Théodore*, 1 vol. ; *Ambassade en Chine*, 1 vol. ; *la Conquête du Mexique*, 1 vol. Paris, 1827 ; Jules Renouard, «Revue encyclopédique», T.XXXVI (1827), pp.196-197.

² Ibid., p.197.

tuttavia garantirsi un buon successo, anche se presumibilmente non duraturo quanto quello di Scott:

« Van der Velde, moins original que Walter Scott dans la conception des caractères, moins pathétique et moins pittoresque dans le récit des principales situations, le cède aussi à ce maître sous le rapport de la fidélité historique. Moins fécond que l'infatigable fournisseur de Constable et de Murray, il ne peut citer aucun ouvrage aussi parfait qu'*Ivanhoe* ou *les Puritains d'Ecosse*. Et cependant, si ses productions ne doivent point espérer une existence aussi longue que celle de l'Ecossais, du moins peut-on assurer qu'on lira long-temps encore avec plaisir les *Patriciens*, *Christine* et sa cour, *les Hussites* et peut-être deux ou trois de ses *Nouvelles*. »¹

I suoi testi godono infatti all'epoca di una grande popolarità, e ciò è da ascrivere con buona probabilità al favore straordinario di cui gode in quegli anni il romanzo storico in Francia, che nel decennio compreso tra il 1820 e il 1830 è il genere più alla moda.² La stella di Van der Velde conosce tuttavia un rapido e folgorante declino: già nella seconda metà del XIX secolo il suo nome cade in un completo oblio.

E' Loève-Veimars che promuove l'opera di questo minore della letteratura tedesca in Francia, dando alle stampe una traduzione organica dei suoi romanzi storici, di cui esistevano all'epoca solo versioni scarse e frammentarie. Loève-Veimars è ormai un traduttore dalla fama consolidata, che riscuote plausi e consensi generalizzati presso la critica. L'autore del *compte-rendu* qui di seguito riportato elogia Loève-Veimars per la sua traduzione fedele ed elegante e per la sua approfondita conoscenza della

¹ A., *Romans historiques*, par C.-F. Van der Velde ; traduits de l'allemand, et précédés de *Notices*, par A. Loève-Veimars. Quatrième livraison contenant : *Contes et légendes historiques*. Paris, 1827 ; Jules Renouard, «Revue encyclopédique», T. XXXVII, p. 528.

² Ricordiamo brevemente che il nome di Walter Scott, l'emblema di questo nuovo genere letterario, penetra per la prima volta in Francia nel 1816 e già nel 1820 i suoi romanzi conoscono una diffusione senza precedenti. Lo scrittore scozzese è uno degli autori più alla moda tra il 1820 e il 1830, uno dei più richiesti nei *cabinets de lecture*, insomma uno dei più grandi successi editoriali del periodo della Restaurazione. Sulla sua scia si muovono innumerevoli autori autoctoni, cosicché, a partire dal 1825, il mercato editoriale è letteralmente invaso da romanzi storici francesi.

cultura e storia tedesca, grazie alla quale ha reso intelligibile un testo che non sarebbe stato altrimenti di facile comprensione per un lettore francese:

« Walter Scott, Cooper, et M. de Sismondi, ont dû trouver des imitateurs : l'Allemagne a eu Van der Velde, qui est mort il y a peu d'années (voy. *Rev Enc.*, T. XXIII, p.750), et la Suisse a applaudi aux productions de Zschokke, l'un des écrivains les plus honorables et les plus distingués. Les romans de ce dernier ne sont point connus en France ; ceux de Van der Velde ne l'étaient, avant l'entreprise de M. Loève-Weimars, que par d'informes traductions. Aujourd'hui, ils vont enfin obtenir la part qu'ils méritent dans la faveur du public, grâce à l'élégante fidélité du travail de cet écrivain, et à la connaissance approfondie de la langue et de l'histoire de l'Allemagne, qui lui ont permis de nous rendre intelligible beaucoup de choses étrangères à nos mœurs et à nos études. » ¹

La non comune erudizione del traduttore, su cui abbiamo già avuto modo di riflettere tracciando il profilo di Loève-Weimars autore, emerge nell'apparato paratestuale che correde i diversi romanzi: *Les Anabaptistes* e *Les Hussites* ad esempio sono entrambi preceduti da una lunga e dettagliata *Notice historique*, che ricostruisce nel primo caso le vicissitudini della setta degli Anabattisti, e nel secondo caso la situazione socio-politica della Boemia e della Slesia all'epoca della Guerra dei Trent'anni; di particolare importanza sono anche le note a piè di pagina, che chiariscono termini ed espressioni presenti nel testo fornendo informazioni particolareggiate circa gli usi e costumi e la storia di Germania. E' soprattutto il romanzo *Les Patriciens* che abbonda di note esplicative; alla pagina 15 ad esempio una lunga nota si premura di spiegare al lettore cosa sia il *Palbourgeois*, figura tipica della società tedesca del XVI secolo:

¹ A., *Romans historiques*, par C.-F. Van der Velde ; traduits de l'allemand, et précédés de *notices*, par A. Loève-Weimars. Première livraison comprenant : *Les Patriciens*, I vol. ; *les Anabaptistes*, I vol. ; *Arwed Gyllenstierna*, 2 vol. Paris, 1826 ; Jules Renouard ; Gosselin, «Revue encyclopédique », T. XXXI, p.778.

« Dans ces anciens temps, on nommait ainsi (*Pfahlburger*) les bourgeois qui possédaient des biens sous le vasselage des princes et des barons, se faisaient donner le droit de cité dans les villes libres de l'Empire, et parvenaient ainsi à se soustraire à la domination de leurs seigneurs. Delà, un grand nombre de querelles qui nécessitèrent un édit de Henri VII. Les savans sont partagés sur l'origine de ce nom. Quelques-uns le font dériver de *cives palantes*, ou de *falsche burger*, faux bourgeois. A Leipzig, on nommait *Phalburger*, ceux qui, dans les exécutions, formaient un cercle autour de l'échafaud, en tenant à la main des *pals* ou bâtons. [...]»¹

Poco oltre, alla pagina 27, il termine che richiede delle delucidazioni è *Utraquistes*:

«Les réformés se donnaient le nom d'ubiquistes et d'utraquistes, d'après la différence de leurs dogmes, selon qu'ils croyaient ou non à la présence universelle du Christ d'après sa nature humaine.»²

Alla pagina 37 Loève-Veimars si sofferma a commentare una figura chiave della letteratura tedesca, i maestri cantori:

« Les maîtres-chanteurs étaient les poètes de l'époque. C'étaient pour la plupart des ouvriers qui s'étaient formés en une corporation, dont ils faisaient remonter l'origine jusqu'à l'empereur Othon 1^{er}. Ils ont laissé de nombreux recueils.»³

L'elenco potrebbe essere lungo, ma ritengo che questi pochi esempi bastino a testimoniare il grado di preparazione del traduttore e la cura che questi mette nell'approntare un testo che possa risultare chiaro e accessibile anche ad un pubblico di non germanofoni⁴.

¹ C.F. Van der Velde, *Romans historiques. Les Patriciens*, Paris, Renouard, 1826, p.15, nota 1.

² Ibid., p.27, nota 1.

³ Ibid., p.37, nota 1.

⁴ Citiamo qualche altro esempio rilevante : alla pagina 59 ci viene spiegato cosa sia la *Smalkalde*, istituzione politica del XVI secolo, e da cosa derivi il suo nome: « Ligue que formèrent plusieurs

Diamo ora un breve sguardo al contenuto degli otto volumi. *Les Patriciens*, che fa parte della prima *livraison*, è ambientato nella Slesia del XVI secolo, a Schweidenitz. Il romanzo racconta della lotta dell'aristocrazia borghese (i patrizi del titolo, che esercitano un potere pressoché illimitato nella cittadina), fiera delle proprie ricchezze e della propria influenza, contro l'aristocrazia feudale, sprezzante nei confronti del volgo e desiderosa che questo torni sotto la sua sfera d'influenza. Il patriziato è rappresentato da Erasme Freund, borgomastro di Schweidenitz, un vecchio energico e ostinato, e dai figli Franz Freund, dissoluto e incapace, e Cristophe, malvagio e ipocrita; la nobiltà è invece incarnata dal saggio Tausdorf e da alcuni giovani cavalieri inetti, che si dividono tra risse e combattimenti. Il già citato A., che dalle pagine della «Revue encyclopédique» segue da vicino la pubblicazione di tutte e quattro le *livraisons* delle opere di Van der Velde, nella sua recensione si mostra piuttosto insoddisfatto di questo primo romanzo, giudicandolo lacunoso e poco strutturato, soprattutto per quanto attiene alla rappresentazione dei personaggi; l'intrigo inoltre è lento e monotono, poiché il narratore si distoglie spesso dall'oggetto principale:

«La plupart des caractères sont à peine esquissés: plusieurs scènes cependant sont peintes avec vigueur; mais l'intrigue est languissante, et trop souvent l'intérêt est détourné de son principal objet. En un mot, c'est une ébauche dont quelques parties sont finies avec beaucoup de soin et de talent ; mais l'on regrette d'autant plus de trouver de nombreuses lacunes.»¹

princes protestants, en 1531, pour défendre leur croyance et leur existence politique contre Charles-Quint; son nom lui vient d'une petite ville sur les frontières de la Bohême; elle eut de funestes résultats pour la plupart de ses membres: cependant, elle fut sans doute une des causes qui amenèrent la convention de Passau, en 1552, convention qui garantit la liberté de conscience. » (nota 1, p.59); un'altra nota a carattere storico è quella a pagina 236, che fornisce qualche delucidazione circa il privilegio accordato dall'imperatore Venceslao alle città della Slesia nel 1584: «Ce privilège fut arraché à l'empereur par les villes silésiennes, liguées à celles de Souabe et de Franconie, et soutenues par les seigneurs qui, depuis l'union de la Silésie et de la Bohême, regrettaient le gouvernement polonais. Wenceslas, tombé dans le mépris, fut forcé de souscrire aux demandes de cette coalition nommée *La grande ligue*.» (nota 1, p.236); per concludere, citiamo ora una nota che informa il lettore sugli usi e i costumi in vigore in Germania: «Ces couronnes de roses et d'œillets que portent Goldmann et Tansdorff à leur exécution, font partie d'une ancienne coutume qui existe encore dans quelques contrées de l'Allemagne. » (nota 1, p.283).

¹ A., *Romans historiques*, par C.-F. Van der Velde; traduits ..., pp.778-779.

Nel medesimo volume è contenuto anche il romanzo *Les Anabaptistes*, che narra della rivoluzione di Munster nell'anno 1534, con la quale gli Anabattisti, insieme alla riforma religiosa, invocano anche una riforma politica. Il narratore racconta le follie e gli eccessi di questa setta i cui membri, una volta acquisito il potere tanto agognato, assumono un atteggiamento demagogico e fanatico. Van der Velde avrebbe eccessivamente trascurato il lato romanzesco e immaginativo della vicenda, limitandosi a riferire dei fatti storici, come ci segnala puntualmente il nostro A.:

« Van de Velde, en racontant les folies, les excès et les crimes des anabaptistes, s'est servi de quelques personnages de son invention ; mais, à cela près, son roman n'est guère autre chose que l'histoire de la révolution de Munster. »¹

Il terzo romanzo di questa prima *livraison*, *Arwed Gyllenstierna*, ci trasporta invece in Svezia e in Lapponia, nel campo che Carlo II ha fatto allestire davanti alla casa reale di Stoccolma. Il romanzo esordisce narrando di vicende puramente storiche, la morte di Carlo II e il processo con successiva esecuzione del suo ministro, il barone de Goertz. In un secondo momento la storia viene accantonata e il narratore mette in scena un personaggio di pura invenzione, lo scozzese Mac-Donalbein, che con il nome di Nabdock le Noir semina il terrore in tutta la Lapponia insieme alla sua banda di briganti. Questo romanzo, a dire di A., godrebbe di un impianto narrativo solido e ben articolato, tuttavia mancherebbe di originalità e di colore locale, soprattutto se confrontato con il primo, *les Patriciens*, che a giudizio del redattore dell'articolo è senza dubbio il migliore:

¹ A., *Romans historiques*, par C.-F. Van der Velde ; traduits, p.779.

«Dans ce roman, l'auteur a donné plus de développemens (sic.) à son récit ; mais il y a moins d'originalité et de couleur locale que dans les patriciens, le meilleur à notre avis de ces trois ouvrages.»¹

La seconda e la terza *livraisons* brillano per la loro varietà, poiché i romanzi ivi contenuti trasportano il lettore continuamente da un capo all'altro del mondo, da Malta all'Islanda, dal Messico alla Slesia. Il romanzo d'apertura è *Christine et sa cour*, che racconta la storia della principessa Cristina e della sua corte, mondo variegato ed eterogeneo di cui fanno parte uomini di lettere illustri e saggi, amici devoti e sinceri, ma anche cortigiani frivoli e sciocchi, loschi figurì, intriganti, malevoli, ambiziosi e profittatori. La storia si sposta continuamente da uno scenario all'altro, dalle feste di corte a Stoccolma, fino a Roma, Parigi, Fontainebleau ed Amburgo. E' a questo romanzo che va senz'altro la preferenza di A.:

« Parmi les romans contenus dans les deux nouvelles livraisons de Van-der-Velde, nous donnerions la préférence à celui où il retrace presque toute l'histoire de *Christine* [...]»²

Les Hussites, mette in scena, come già *Les Patriciens*, le lotte intestine che hanno sconvolto la zona di frontiera tra la Slesia e la Boemia. In *L'Ambassade en Chine*, *la Conquête du Mexique* e *le roi Théodore*, Van der Velde si limita ad innestare qualche episodio di pura invenzione, che spesso manca di verosimiglianza, su eventi storici che costituiscono il nodo principale della narrazione. A. rimprovera nuovamente a Van der Velde di sacrificare l'aspetto prettamente romanzesco a quello puramente storico, che finisce con l'acquisire un peso eccessivo:

¹ A., *Romans historiques*, par C.-F. Van der Velde ; traduits, p. 779.

² A., *Romans historiques* de Van-der-Velde ; II et III livraisons, contenant *Paul de Lascaris*, 2 vol. ; *Christine et sa cour*, 1 vol. ; *les Hussites*, 1 vol. ; *le roi Théodore*, 1 vol. ; *Ambassade en Chine*, 1 vol. ; *la Conquête du Mexique*, 1 vol. Paris, 1827 ; Jules Renouard, « Revue encyclopédique », T.XXXVI (1827), p.197.

«En général, Van-der-Velde usurpe maladroitement, dans ses ouvrages, les fonctions de l'historien; il donne trop de place aux événements réels et connus, et divise ainsi l'intérêt, en l'appelant d'un côté, sur les faits historiques qu'il ne lui est point permis de présenter sous les formes sévères, ni dans l'ensemble et avec l'enchaînement qui leur conviennent ; de l'autre, sur des fictions dont le charme s'évanouit et qui paraissent mesquines auprès de la grandeur imposante de l'histoire.»¹

Paul Lascaris, romanzo incentrato sulle avventure vissute dal cavaliere di Malta, è secondo A. una delle storie più riuscite, poiché il soggetto storico prescelto dall'autore ben si prestava ad essere romanzato. Il recensore non mostra il medesimo entusiasmo per *Asmund Thyrsklingsurson* che narra, senza troppa originalità, la storia di un giovane innamorato islandese, le cui vicende personali fungono da pretesto per raccontare anche la storia della sua patria, l'Islanda. *Gunima*, che racconta la storia di una giovane schiava che riesce a sposare un uomo bianco follemente innamorato di lei, è invece definito « une nouvelle agréable, remplie de grâce et d'intérêt »². In chiusa di testo il critico desidera ribadire il suo apprezzamento al traduttore, la cui versione impeccabile ed elegante dà lustro all'opera di Van der Velde, rendendolo degno di figurare accanto ad autori del calibro di Cooper e Scott:

« Sans doute il est inutile de renouveler ici les éloges que nous avons déjà donnés à la traduction toujours élégante et fidèle de M. Loëve Weimar. Quatre volumes encore, et la collection des œuvres de Van-der-Velde sera complétée, et pourra figurer, grâce à ses soins, dans toutes les bibliothèques, auprès des œuvres de Cooper et de Walter Scott. »³

La quarta *livraison* conferma la fama di scrittore cosmopolita che Van der Velde si è guadagnato con le precedenti pubblicazioni. Il testo d'apertura è

¹ A., *Romans historiques* de Van-der-Velde ; II et III livraisons..., p. 197.

² Ibid., p.198.

³ Ibid.

l'*Horoscope*, romanzo ambientato in Francia all'epoca di Enrico IV che, sullo sfondo della storia nazionale, racconta l'amore tragico tra il capitano ugonotto Moussard e la figlia di uno dei più accaniti *ligueurs* della Piccardia. *Axel, Histoire de la guerre de Trente Ans*, narra la storia di un giovane ufficiale svedese che trionfa sia nelle armi, combattendo strenuamente a fianco dei suoi compatrioti, che nell'amore, riuscendo a fare breccia nel cuore della fanciulla da lui prediletta. *Le Flibustier* ci trasporta nella Spagna americana, e racconta la vendetta perpetrata dal giovane protagonista e dalla sua armata contro un manipolo di uomini crudeli e corrotti. Dopo una guerra sanguinaria, il giovane eroe trova la felicità nell'amore per la bella Maria, figlia del governatore di Hispaniola. *Les Tartares en Silésie* dipinge con tocco vivace la desolazione e la miseria che nel 1241 l'invasione tartara apportò nelle belle vallate della Slesia. Il romanzo *La guerre des Servantes* è ambientato in un'epoca ancor più lontana, pressoché favolosa e leggendaria, e descrive una storia di cui si trovano solo pochi cenni negli annali dei popoli, la guerra delle amazzoni in Boemia, scatenatasi all'indomani della morte della duchessa Libussa. Il critico della «Revue encyclopédique» reputa quest'ultimo romanzo il meno riuscito dell'intera *livraison*, e questo per due ragioni principali: anzitutto Van der Velde non avrebbe saputo enfatizzare il contrasto insito nelle amazzoni, tra il loro sesso di appartenenza, che le vuole deboli e sensibili, e il loro ruolo di donne-guerriero, che le obbliga alla durezza; secondariamente egli avrebbe dipinto questo mondo con troppa veridicità, anche nei suoi aspetti più crudi, barbari e volgari, indugiando su particolari che offendono il buon gusto del lettore francese:

«Peut-être n'a-t-il point assez adouci les teintes un peu grossières, et quelquefois trop crues, de ses peintures, où le bon goût pourrait trouver

bien des choses à effacer, sans trop altérer pour cela l'imitation fidèle des tems (sic.) de barbarie et de brutale corruption.»¹

La Druidesse infine è un delicato e piacevole *conte de fées*, che si distacca dunque dal resto della produzione dello scrittore tedesco:

«*La Druidesse* est un joli conte de fées, moins spirituel et moins brillant que ceux d'Hamilton, mais d'une lecture agréable, et où du reste on chercherait vainement un essai de roman historique; car, quoi que puisse faire préjuger son titre, il ne se rapporte, par les noms de ses héros, ou par la couleur de ses descriptions, ni à aucune époque, ni à aucun pays connu.»²

Il critico A. ribadisce che la buona accoglienza ricevuta in Francia dai romanzi di Van der Velde è da ascrivere per buona parte all'ottima qualità della traduzione di Loève-Veimars, che sa coniugare sapientemente il rispetto per l'originale con la necessità di produrre un testo che sia conforme al gusto e alle aspettative del pubblico francese cui esso è destinato. Egli condivide appieno la scelta operata da Loève-Veimars di eliminare alcuni passaggi del testo di partenza per rendere la narrazione più avvincente e lo stile più gradevole, ma anche per evitare di urtare la sensibilità del lettore francese:

«Van der Velde a de véritables obligations à son interprète: M. Loève-Veimars a su approprier ses romans au goût du public parisien ; et, sans rien leur enlever de la couleur originale, il les a dépouillés de quelques longueurs, de quelques traits de mauvais goût qui auraient pu déplaire aux lecteurs français, peut-être plus susceptibles que ceux auxquels le romancier silésien avait d'abord adressé ses ouvrages. Et ceux-ci, loin d'être déformés par les utiles coupures qu'on leur a fait subir, leur doivent, au contraire, une allure plus vive et in intérêt plus pressant. Ces observations s'appliquent

¹ A., *Romans historiques*, par C.-F. Van der Velde ; traduits de l'allemand, et précédés de *Notices*, par A. Loève-Veimars. Quatrième livraison contenant : *Contes et légendes historiques*. Paris, 1827 ; Jules Renouard, «Revue encyclopédique », T. XXXVII, p.528.

² Ibid.

surtout à la dernière livraison, dans laquelle le traducteur a réuni cinq ou six Nouvelles, plus courtes et peut-être moins importantes que les productions dont se composaient les précédentes livraisons.»¹

Appena concluso il faticoso e impegnativo incarico delle traduzioni dei romanzi di Van der Velde Loève-Veimars già si appresta a introdurre in Francia un altro scrittore di lingua tedesca, Heinrich Zschokke, le cui opere sono state coronate da un successo eclatante in Svizzera, sua patria d'adozione. Ancora una volta è A., il recensore della «Revue encyclopédique», che in chiusa del suo articolo sulla quarta *livraison* dei romanzi di Van der Velde, annuncia l'uscita imminente di questa nuova fatica di Loève-Veimars:

« M. Loève-Veimars vient à peine de terminer la tâche longue et difficile qu'il s'était imposé, en entreprenant la traduction des romans de Van der Velde, qu'il reparaît de nouveau devant le public avec les ouvrages de Zschokke, l'écrivain le plus populaire de la Suisse, dont il a dépeint les sites pittoresques et les mœurs singulières dans une série de romans fort estimés et que nous ne négligerons pas d'annoncer.»²

Quando il nome di Franz Van der Velde nella seconda metà del XIX secolo è già pressoché dimenticato, quello di Heinrich Zschokke, che in origine si chiamava Schocke o Schock, riecheggia ancora, persino nelle “alte sfere” della letteratura tedesca. Nato a Magdeburgo nel 1771, Zschokke conduce una vita avventurosa fin dalla più giovane età, abbandonando la città natale al seguito di una compagnia di commedianti, dai quali si separa dopo qualche tempo per studiare teologia a Francoforte. Negli anni a venire si divide tra Magdeburgo, dove diventa pastore nel 1792, e Francoforte sull'Oder, dove si dedica allo studio di diverse discipline, tra cui la filosofia, la storia, l'estetica e l'esegesi, e cura diverse pubblicazioni.

¹ A., *Romans historiques*, par C.-F. Van der Velde ; traduits de l'allemand, et précédés de *Notices*, par A. Loève-Veimars. Quatrième livraison, pp.526-527.

² Ibid., p.527.

Divenuto sospetto in patria per l'entusiasmo con cui saluta lo scoppio della Rivoluzione Francese, decide di trasferirsi in Svizzera, a Zurigo. Dopo un lungo viaggio che lo porta a Roma e a Parigi, rientra nuovamente in Svizzera, per consacrarsi allo studio, all'attività pedagogica e all'impegno politico; dal 1807 fissa la sua residenza nel piccolo centro di Aarau, luogo ideale per coltivare in tutta tranquillità l'attività letteraria. Nonostante l'esistenza frenetica e vagabonda, Zschokke è uno scrittore molto prolifico e fecondo, che si distingue in diverse branche del sapere; in età giovanile compone numerosi drammi, tra cui annoveriamo *Graf Monaldeschi oder Männerbund und Weiberwut* (1790), e *Charlotte Corday oder die Rebellion von Calvados* (1794). Tra il 1805 e il 1806 traduce buona parte delle commedie di Molière, raccogliendole sotto il titolo *Lustspiele und Possen Molières. Für die deutsche Bühne bearbeitet von H. Z. (1805-06)*. E' un fine studioso della storia della Svizzera e cura importanti e monumentali pubblicazioni come *Die drei ewiges Bünde im Hohen Rhäthien. Historische Skizze* e *Soll Bünden sich an die vereinte Schweiz schließen? Soll Bünden ein eigener Staat bleiben?*, entrambi del 1798, e *Geschichte vom Kampf und Untergang der schweizerischen Berg-und Waldkantone*. Questa sua attività di storico non è priva di rapporti con la sua produzione narrativa, che risente profondamente dell'influenza di Walter Scott; degni di nota sono in particolare la novella *Der Freihof von Aarau* (1824), che mette in scena il mondo del medioevo, oppure il romanzo *Adderich in Moos* (1826), che narra della guerra dei contadini svizzeri del XVI secolo, romanzi che Loève-Veimars, come vedremo tra breve, farà conoscere al pubblico francese. Egli esercita tuttavia una più profonda e duratura influenza grazie alle sue novelle a sfondo pedagogico e ai racconti che immortalano la sensibilità del suo tempo in modo realistico, talvolta con grossolana comicità. Questi ultimi racconti, in cui l'umorismo non esclude la presenza di elementi spirituali e sensuali, sono i più numerosi ed i più apprezzati dalla piccola borghesia. Tra i migliori racconti di Zschokke vanno citati

Das Abenteuer einer Neujahrsnacht, Tote Gast, Kleine Ursachen, Jonathan Frock, Das Loch im Ärmel.

Profittando dei consensi che il romanzo storico continua a raccogliere in Francia Loève-Veimars, che già si è “specializzato” in questo genere letterario traducendo la ponderosa produzione di Van der Velde, effettua un’oculata selezione nell’opera molteplice e variegata di Heinrich Zschokke, trascurando testi come quelli pedagogici, che pur hanno ottenuto buoni apprezzamenti in Svizzera, e focalizzando invece la propria attenzione sui racconti e romanzi a carattere storico. Nel 1828 dà alle stampe i due volumi di *Le Grison, ou la Côte-aux-Fées: simple épisode des troubles de la Suisse, en 1799* (Paris, Gosselin, 1828)¹ e quelli di *La Princesse Christine : épisode historique du commencement du XVIII siècle* (Paris, U. Canel, 1828). Sul finire del 1828² è la volta dei *Contes suisses*, per i tipi di Audin; la raccolta include racconti di vario genere, dall’ironico *Colas, ou sait-on qui gouverne*, in cui l’autore si prende gioco del regno delle favorite, al «rêve effrayant»³ de *La nuit du sabbat*, al gustoso *La nuit de Saint-Sylvestre* che racconta i pericolosi intrighi di una piccola corte tedesca, fino a *Jonathan Frock*, che l’anonimo recensore del «Globe» considera la migliore di queste *historiettes*:

« Ce n’est pas sans regret que nous renonçons à analyser *Jonathan Frock*, la meilleure peut-être de ces *historiettes*. On sympathise volontiers avec ce nouveau Werther, moins exalté que l’autre, mais aussi tendre. Sa douce et modeste résignation a un grand charme. On aime surtout sa pieuse hérésie entre la religion juive et le christianisme. Juifs et chrétiens seront touchés de la belle profession de foi où il expose sa croyance, qui lui est si chère, quoiqu’elle l’isole entièrement dans ce monde.»⁴

¹ Il testo è ristampato nel 1829, con una leggera modifica nel titolo: *Le Fugitif du Jura, ou le Grison : simple épisode des troubles de la Suisse en 1799*, Paris, Gosselin, 1829 (2e éd.).

² Nel frontespizio è però indicato il 1829 come anno di pubblicazione.

³ [Anon.], *Contes suisses*, par Henri Zschokke ; traduits par M. Loëv-Veimar (sic.), «Globe», 31 décembre 1828 (mercredi).

⁴ Ibid.

Il critico esterna grande apprezzamento per i racconti di Zschokke, contraddistinti da uno stile leggero e facile, da un andamento brioso, dall'assenza di lunghe e monotone digressioni, che rischierebbero di annoiare il lettore rallentando il dipanarsi dell'azione. Da un punto di vista morale i *contes* sono ineccepibili e possono essere fruiti da tutti indistintamente, ma sono particolarmente indicati per un pubblico d'età infantile. L'anonimo redattore del *compte-rendu* ci rammenta tuttavia che, per quanto siano piacevoli e ben scritti, questi testi non possono essere annoverati tra i monumenti della grande letteratura e non appartengono certo alla migliore produzione di Zschokke, che si è invece distinto in altri generi, soprattutto nel romanzo e negli studi sulla storia della Svizzera. Il recensore spende qualche parola anche in difesa di Loève-Veimars, straordinario mediatore culturale che continua ad arricchire la letteratura nazionale con nuovi apporti stranieri, nonché impareggiabile *translateur*, che ha saputo trasferire con così grande maestria in lingua francese una parte consistente della produzione del Walter Scott svizzero:

« Si nous n'avons pas encore parlé des romans de Zschokke et de son Histoire de la Suisse, c'est que nous désirons offrir à nos lecteurs une appréciation complète de cet écrivain et de ses ouvrages. Pour cela, il est besoin de quelque étude et de quelque réflexion. En attendant, disons un mot de ses Contes, productions plus légères, qu'on lit en peu d'heures et faciles à caractériser. La traduction en est due à M. Loève-Veimar, qui a aussi traduit les romans. L'auteur étranger doit vraiment de la reconnaissance à son interprète : en France en remerciera l'interprète et l'auteur étranger. Les *Contes suisses* sont en effet fort agréables. Zschokke a l'air de conter de bonne foi ; il conte vite et va droit su but : aussi intéresse-t-il presque toujours. Il peint et décrit sans s'arrêter pour peindre et décrire : on n'en connaît pas moins les personnages qu'il met en scène ; on ne voit pas moins les lieux où il les fait agir. Il semble qu'on voyage en Suisse ou en Allemagne avec des Allemands et des Suisses. Point de longues digressions politiques, morales et satyriques. [...] Son intention se révèle

par les événements et les caractères, et non par des réflexions plaquées et ennuyeuses ; elle n'en est que plus frappante. C'est ainsi que l'art procède et réussit.

Il ne faudrait pas toutefois prendre une trop haute idée des Contes de Zschokke : ce ne sont que de simples contes qu'une mère de famille lira avec plaisir et pourra laisser sur table sans danger.»¹

Particolarmente interessante è la *Préface du traducteur*, breve testo di “propaganda” con cui Loève-Veimars tenta di solleticare la curiosità e l'interesse dei futuri lettori tessendo le lodi dei racconti che si appresta a lanciare sul mercato, e del loro autore, l'eclettico e talentuoso Heinrich Zschokke. In queste poche righe introduttive Loève-Veimars sente anche il bisogno di legittimare la propria posizione di traduttore, dimostrando che possiede i necessari requisiti per affrontare questo delicato compito, perciò si premura di far sapere al suo pubblico che egli gode della stima incondizionata dello stesso Zschokke, che lo avrebbe personalmente incaricato di curare la versione francese delle sue opere. In chiusura di testo Loève-Veimars accenna rapidamente alla strategia traduttiva messa in atto, proclamandosi a favore della traduzione fedele e rispettosa del testo originale, l'unica che possa garantire ai racconti di Zschokke la meritata notorietà:

« M. Henri Zschokke m'a engagé à publier ses contes. Je me fais un devoir d'en livrer un choix au public : s'il les goûte, comme je n'en saurais douter, j'en donnerai la collection complète. M. Zschokke est aujourd'hui bien connu en France, comme il l'était déjà dans toute l'Europe, pour un historien supérieur, un romancier distingué ; je pense que cet ouvrage doit ajouter à sa réputation parmi nous celle d'un des conteurs les plus spirituels. Ma tâche se borne à traduire fidèlement ; avec un auteur tel que M. Zschokke, c'est le plus sûr moyen d'assurer le succès de ses ouvrages.

¹ [Anon.], *Contes suisses*, par Henri Zschokke ; traduits par M. Loev-Veimar, «Globe», 31 décembre 1828 (mercredi).

A. Loève-Veimars
Paris, 1^{er} Novembre 1828»¹

Il successo riscosso dai *Contes suisses* induce Loève-Veimars a dare alle stampe, a distanza di pochi mesi, la traduzione di altri racconti scelti di Heinrich Zschokke, con il titolo di *Les Soirées d'Aarau* (Paris, Barbezat, 1829). Con questa ennesima pubblicazione Loève-Veimars conferma la sua reputazione di traduttore prolifico e di specialista della letteratura d'oltrere; un articolo anonimo apparso nelle pagine del quotidiano «Le Figaro» saluta con entusiasmo questo scrittore originale e ingegnoso, traduttore capace e preparato, nonché attento scopritore di tesori letterari stranieri, che anche in questa occasione ha compiaciuto ai gusti del suo pubblico sottoponendo loro dei racconti particolarmente allettanti. Non vengono risparmiati plausi neppure all'autore, designato come uno dei più importanti scrittori popolari di lingua tedesca, le cui opere avrebbero il duplice merito della semplicità e dell'elevata qualità letteraria:

« Vers les derniers jours de décembre 1828, M. Loève Weimars (sic.) publia une traduction de contes choisis de Zschokke. On n'était pas encore à la fin du mois de janvier suivant, qu'une édition de ses compositions si faciles et si originales étaient déjà épuisée : un succès si rapide devait engager l'infatigable traducteur à reproduire dans notre langue quelques-unes de ces autres nouvelles du romancier historien de la Suisse, qui ont placé leur auteur au 1^{er} rang des écrivains populaires de l'Allemagne. La livraison que nous annonçons renferme quatre contes heureusement choisis, et traduits avec goût et talent. Dans un tems (sic.) où les charmes d'un style harmonieux et brillant font si aisément pardonner la nullité de la conception, l'absence de plan et l'impuissance de tracer des caractères, nous pourrions douter du succès d'un livre écrit avec simplicité, combiné d'une manière dramatique, et qui révèle dans son auteur une grande connaissance du cœur humain, si déjà les délicieuses compositions de Zschokke [...] accueillies si

¹ F.-A. Loève-Veimars, *Préface du traducteur*, in H. Zschokke, *Contes suisses*, Paris, Audin, 1829, p.1.

favorablement qu'elles le méritaient par le public, ne venaient nous rassurer sur le sort du « Mort fiancé », de « L'Extase », des « Deux Etoiles » et du « Mariage de Suzette ». [...] Mais nous le répétons, la publication de ces nouveaux contes est une spéculation heureuse pour le libraire. Elle ajoutera encore à la réputation des traducteurs que s'est justement acquise M. Loève Weimars (sic.). Depuis plusieurs années, ce laborieux écrivain enrichit notre littérature de petits chefs-d'œuvre ravis à l'étranger : ne serait-il pas tems que le spirituel collaborateur de M. Emile Van der Bruck, pour les « Scènes contemporaines », se décidât à demander pour lui-même une part de cette gloire qu'il n'a pas en vain réclamée pour Van der Velde, Bronikowski et Zschokke ? Les personnes qui ont entendu la lecture des premiers chapitres du « Macco, fils de Zanet », que M. Loève Weimars (sic.) va livrer très-prochainement à l'impression, assurent que l'interprète de tant de bons écrivains allemands est non-seulement un traducteur estimable, mais encore l'un de nos auteurs les plus originaux. En attendant le roman français, nous ferons l'éloge des contes suisses, que plusieurs de nos auteurs dramatiques se proposent déjà de reproduire sur la scène.»¹

Se è evidente che il redattore del suddetto articolo abbia un po' forzato la mano qualificando i racconti della raccolta *Les Soirées d'Aarau* come dei capolavori letterari, definizione che non ci sentiamo di condividere, è tuttavia innegabile che egli abbia perfettamente colto nel segno elogiando l'impegno con cui Loève-Weimars favorisce gli scambi culturali tra la Francia e la Germania, prova ne sia il fatto che, nel 1830, mentre il nostro è già alle prese con i *Contes fantastiques* di Hoffmann, escono in libreria i cinque volumi di *Le Ménétrier, ou une insurrection en Suisse, histoire de 1653*, traduzione di uno dei più celebri romanzi storici di Zschokke, *Addrich im Moos*. Si tratta di un'edizione particolarmente curata, che abbonda di note esplicative in cui il traduttore specifica il significato di alcuni termini lasciati in lingua originale e illustra all'ignaro lettore francese alcune tipiche consuetudini della Svizzera, scenario in cui è ambientata

¹ [Anon.], *Les soirées d'Aarau*. Par Henri Zschokke. Traduites de l'allemand par le traducteur des romans de Zschokke, de van der Velde et de Bronikowski, «Figaro», 18 mai 1829 (lundi)

l'intera vicenda. Segnaliamo a titolo di esempio alcuni casi particolarmente rilevanti: nel secondo volume della collezione il traduttore ci mostra un rapido squarcio di vita politica facendoci sapere in che modo vengano designati in Svizzera coloro che si schierano dalla parte dell'autorità e quelli che invece sostengono l'insurrezione:

«Linde, abréviation de Gelinde, signifie en allemand doux, modéré. Dans tous les troubles de la Suisse on donnait le nom de linde à tous ceux qui prenaient le parti de l'autorité, et celui de harte (durs) à ceux qui étaient pour l'insurrection.»¹

Nel terzo volume apprendiamo che *Hanswurst* è un «personnage bouffon des anciennes comédies allemandes»,² che *Gotte* è «le nom qu'on donne en Suisse aux marraines et aux filleules, de même que les parrains et leurs filleuls sont désignés par le nom de goetti»; ³ non mancano inoltre le nozioni di vita quotidiana, come quella contenuta nella seguente nota, «Les lits sont d'une hauteur si démesurée, en Suisse, qu'on se sert d'une échelle pour y monter».⁴ Nel quarto volume la nota 1 a pagina 167 ci illustra con che modalità avvenga la votazione in Svizzera nelle assemblee popolari:

«On vote par les mains levées dans les assemblées populaires de la Suisse, c'est-à-dire que, la question posée, ceux qui veulent la résoudre affirmativement font connaître leur opinion en levant la main droite.»⁵

E per chiudere questa breve parentesi proponiamo un ultimo esempio, che ci trasporta di nuovo nell'universo quotidiano del popolo svizzero, con le sue occupazioni e i suoi divertimenti:

¹ H. Zschokke, *Le Ménétrier, ou une insurrection en Suisse, histoire de 1653*, Paris, Gosselin, 1830, vol. II, nota 1 p.165.

² H. Zschokke, *Le Ménétrier...*, vol. III, p.32, nota 1.

³ Ibid., p.198, nota 1.

⁴ Ibid., p.90, nota 1.

⁵ Ibid., vol. IV, p.167, nota 1.

« [La hergne] C'était un jeu qui était encore usité au XVII^e siècle parmi les gens du peuple, dans lequel les plus basses cartes comptaient le plus.»¹

Una recensione anonima pubblicata dal «*Mercure de France au XIX^e siècle*» all'indomani dell'uscita de *Le Ménétrier* va ad aggiungersi alla nutrita schiera di critiche favorevoli che la traduzione di Loève-Veimars non cessa di raccogliere:

« C'est ce brillant rival de Walter Scott que M. Loève-Veimars (sic.) a entrepris de faire connaître aux lecteurs français. Personne autant que lui n'était digne de se livrer à ce travail difficile. M. Loève-Veimars (sic.) est peut-être celui de nos littérateurs qui entend le mieux toutes les finesses de la langue allemande ; traducteur fidèle, écrivain correct, élégant, harmonieux et concis, il rend avec un rare bonheur toutes les beautés du texte. *Le Ménétrier* peut être proposé comme le modèle des traductions allemandes.

Les œuvres de Zschokke formeront un nombre de volumes à peu près égal à celui des romans de Vandervelde, publiés par M. Loève-Veimars (sic.). Certes, si les livraisons à venir offrent le même intérêt que la première, les éloges de la *Gazette littéraire de Jéna* ne sont point exagérés.»²

Nel frattempo, nel periodo compreso tra il 1828 e il 1830, vengono dati alle stampe anche i quattro volumi di un altro romanzo storico di Zschokke, *Véronique ou la Béguine d'Aarau, histoire de 1444* (Paris, U. Canel, 1828-1830). Nella prefazione al primo volume Loève-Veimars, che pare essere costantemente preoccupato di doversi guadagnare la stima dei lettori esponendo le proprie credenziali, riporta una lettera scrittagli da Zschokke, a testimonianza della fiducia che lo scrittore tedesco nutre nei suoi confronti. In questo scritto Zschokke elogia la maestria e la bravura con cui

¹ H. Zschokke, *Le Ménétrier* ..., vol. V, p.35, nota 1.

² [Anon.], *Le Ménétrier ou une insurrection en Suisse, histoire de 1635*, par Henri Zschokke, traduite de l'allemand, par A. Loève-Veimars, «*Mercure de France au XIX^e siècle*», 1828, T.XX, pp.417-418.

Loève-Veimars riesce a trasporre in francese i suoi romanzi, da lui stesso reputati intraducibili:

« En publiant cette seconde livraison, qui sera bientôt suivie d'une troisième, je ne puis me défendre de communiquer aux lecteurs, qui ont accueilli avec tant d'empressement *Le Ménétrier*, la flatteuse approbation que j'ai reçu du célèbre Henri Zschokke, au sujet de la traduction de ses romans. On me pardonnera cette petite révélation : c'est remplir un devoir auprès du public, que de lui faire connaître que l'auteur est satisfait de son traducteur, et qu'il approuve et encourage à la fois son travail. Voici un extrait de la lettre de M. Zschokke. Je copie : cette lettre est en français.

Aarau, 25 février 1828

Monsieur,

Ce n'est que d'hier que j'ai reçu votre *Ménétrier*, que vous m'aviez annoncé dans votre lettre aimable du 5 février.... Quoique vous débutiez par la traduction d'un de mes romans intraduisibles ; en lisant, je me sentais néanmoins forcé d'admirer, à plusieurs reprises, l'adresse avec laquelle vous saviez vous tirer d'affaire. Les proverbes du sentencieux Wirri, communs dans le langage de notre peuple, dont ils forment la sagesse, et le style affecté et précieux de Gédéon, fidèlement copié de la manière de parler dans les temps de la guerre de Trente Ans, nous auront sans doute causé beaucoup de peine. J'ignore, Monsieur, si le passe-temps de mes heures de loisir pourra mériter quelque attention en France, si mes contes jouiront d'une bonne réception chez vous ; ce ne serait alors que l'effet de votre grand talent, etc.

Suivent des expressions qui peignent autant la modestie de l'habile romancier d'Aarau, qu'elles peindraient peu la mienne, si je les transcrivais.

M. Zschokke a la bonté d'ajouter qu'il me fera passer ses romans à mesure qu'il les composera. J'ai donc lieu d'espérer que les lecteurs français en jouiront presque en même temps que ceux de la Suisse allemande.

A.Loève-Veimars
Paris, 15 mars 1828»¹

Loève-Veimars, che viene ormai designato come le *traducteur de Van der Velde et de Zschokke*,² gode di un indiscusso prestigio e di un sostegno pressoché unanime da parte della carta stampata, in cui vanta numerose amicizie e collaborazioni; il suo nome è divenuto garanzia di successo e gli vengono reclamate sempre nuove pubblicazioni. In coda ad una recensione delle sue traduzioni di Van der Velde leggiamo ad esempio quanto segue:

« L'Allemagne s'honore d'un troisième écrivain, M. Bronikowski, qui, né en Pologne, célèbre, il est vrai, les faits historiques de ce pays ; mais qui, réfugié à la cour de Dresde, a emprunté l'idiome de sa patrie d'adoption pour rendre plus populaire l'histoire et les traditions de sa terre natale. Si nous signalons ici ce romancier et ses écrits, ce n'est pas sans concevoir l'espérance que l'habile interprète de Van der Velde et de Zschokke pourra plus tard leur consacrer aussi sa plume élégante et facile.»³

L'allettante proposta è raccolta dall'infaticabile Loève-Veimars, che nell'arco di tempo compreso tra il 1828 e il 1830 cura anche la versione francese di tre romanzi storici, *Claire Hébert, histoire d'une captivité* (Paris, U. Canel, 1828), *Stanislas Poniatowski, épisode du XVIII siècle* (Paris, Canel, 1830) e *Le Serf, ou la Pologne au XI siècle* (Paris, Canel, 1830), a cura di un autore oggi sconosciuto e dimenticato, il conte

¹ F.-A. Loève-Veimars, *Préface du traducteur*, in H. Zschokke, *Véronique ou la Béguine d'Aarau, histoire de 1444*, Paris, U. Canel, 1828-1830, pp.V-VI.

² E' così che Loève-Veimars è designato nel frontespizio dei romanzi di Bronikowski, di cui andiamo ad occuparci. Riportiamo qui di seguito un esempio: *Claire Hébert, histoire d'une captivité*. Traduite par A. Loève-Veimars, traducteur des romans de Zschokke et de Van der Velde, Paris, U. Canel, 1828.

³ A., *Romans historiques*, par C.-F. Van der Velde ; traduits de l'allemand, et précédés de *Notices*, par A. Loève-Veimars. Quatrième livraison contenant : *Contes et légendes historiques*. Paris, 1827 ; Jules Renouard, «Revue encyclopédique», T. XXXVII, pp.528-529.

Alexander August Ferdinand von Oppeln-Bronikowski, scrittore d'origine polacca ma tedesco d'adozione. Stando alle indicazioni della stampa dell'epoca, questi romanzi avrebbero destato grande attenzione nel Nord dell'Europa all'indomani della loro pubblicazione:

« Le traducteur de Vandervelde et de Henri Zschokke, M. Loève-Veimars, a publié, hier, la troisième livraison des *Romans polonais* de Bronikowski, comte d'Open [...]. Ces romans ont eu le plus grand succès dans le nord. *Claire Hébert*, le premier ouvrage du comte d'Open, que nous a fait connaître la plume brillante de M. Loève-Veimars, a fourni le sujet de la jolie comédie de *Marie Mignot*.»¹

Tutti e tre i romanzi sono corredati da un apparato di note che forniscono preziose informazioni circa la società, la cultura e la storia della Polonia ; Loève-Veimars dimostra dunque di essere un buon conoscitore anche dell'Europa Centrale, di cui si fa indirettamente ambasciatore traducendo questi testi. Citeremo qui di seguito qualche esempio tratto da *Le Serf*, il romanzo che presenta il maggior numero di note esplicative. Segnaliamo la seguente nota a carattere storico, presente nel primo volume della collezione:

« *Szczbia* était l'épée de Boleslaw 1er, dit Coeur-de-Lion, qui devint l'épée du couronnement des rois de Pologne, comme l'épée de Charlemagne servait au couronnement des empereurs de l'Allemagne.»²

Poco oltre troviamo un'interessante spaccato di vita quotidiana : «Le *wizniak* est une liqueur obtenue par la fermentation des cerises.»³ Concludiamo con due note erudite tratte dal secondo volume, che ben rappresentano la preparazione storica del traduttore; a pagina 27 leggiamo:

¹ [Anon.], [sans titre], «Journal du commerce», 2 février 1830 (mardi).

² A. Bronikowski, *Le Serf, ou la Pologne au XI siècle*, Paris, U.Canel, 1830, T. I, p.103, nota 1.

³ Ibid., p.105, nota 1.

« Protosebaste, l'un des cinq premiers titres honorifiques à la cour de Constantinople; ce titre ne se donnait qu'aux membres de la famille impériale. Ce mot répond à celui de grand prince, et l'envoyé de l'empereur le donne au prince de Kijon, primat du prince russe, et allié du côté maternel à la famille impériale grecque.»¹

E ancora, alla pagina 29:

« *Strator* (connétable). Le titre de *Protostrator*, grand-connétable, était le quatrième des cinq titres dont il vient d'être parlé. Le proto-strator était même chargé du commandement en second des armées impériales sous les ordres du « grand domestique »(maire du palais). Les vestiaires étaient des chambellans, maîtres de la garde-robe.»²

A qualche mese di distanza dalla pubblicazione dei racconti di Hoffmann nella «Revue de Paris», Loève-Veimars consegna alle pagine della rivista di Véron altre tre traduzioni dal tedesco, *La mort d'un ange* di Jean-Paul nell'ottobre del 1829, *La nonne de San Iago* di Heinrich Kleist e *Paul Wouvermann* di Aloys Schreiber nel novembre dello stesso anno. I tre brani non vengono però pubblicati a nome del traduttore, bensì degli autori originali.

Mentre è impegnato nella traduzione dei racconti hoffmanniani Loève-Veimars consegna alla «Revue des deux mondes» le già citate traduzioni di Heinrich Heine, *Excursions au Blocksberg et dans les montagnes du Hartz* (1832, tomo VI), *Histoire du tambour Legrand* (1832, tomo VII) e *Les Bains de Lucques* (1832, tomo VIII)³. I testi sono preceduti da una lunga prefazione, in cui Loève-Veimars presenta al pubblico di lettori francesi

¹ A. Bronikowski, *Le Serf....*, T. II, p.27, nota 1.

² Ibid., p.29, nota 1.

³ Rammentiamo che questi tre frammenti vengono ripresi da Loève-Veimars nella sua raccolta del 1837 *Le Népentès*, con la denominazione *Morceaux imités de Heine*, che induce alla fallace deduzione che si tratti non di traduzioni (quali sono in realtà), bensì di pezzi scritti da Loève-Veimars, *à la manière* di Heine.

questa sua nuova scoperta d'oltrere, caposcuola di un nuovo movimento letterario:

« Il vient de se former en Allemagne une école qu'on pourrait désigner sous le nom de la doctrine du désespoir de cause. Les lettres de Boerne qu'on vient de lire en France, en sont un échantillon. Heine, l'auteur de ce fragment, écrivait avant Boerne. Ses tableaux de l'Allemagne et de l'Italie ont eu un immense succès. C'est la première fois qu'un allemand se permet une raillerie aussi franche et aussi incisive de ces choses dont on se raille depuis long-temps parmi nous, de ces sentiments vieillis dont le dix-huitième siècle a fait justice, qu'on nomme encore en Allemagne enthousiasme, amour, patriotisme, lien de famille, etc. ; mais que nous désignons, nous autres, sous le nom générique de préjugés. [...] Il y a cependant une conséquence assez grave à tirer de la naissance de cette école littéraire : c'est que les Allemands commencent à sortir de cette période de philosophie patiente et céleste, qui les a livrés tour-à-tour, depuis trente ans, à la domination étrangère et au despotisme des potentats, grands et petits, de la confédération. Depuis quinze ans, il s'est élevé en Allemagne des écrivains qui ont plaidé chaudement et avec courage la cause de la liberté. Ceux-là flattaient le peuple, ils cherchaient à réveiller le courage antique qui ne se mettait pas au service du premier prince qui voulait bien lever une bannière ; ils tâchaient de faire en sorte que les Allemands crussent à leurs propres vertus : ils n'ont rien obtenu. Les Heine, etc., procèdent autrement. Ils versent à pleines mains le mépris sur leurs compatriotes ; ils les déclarent incapables de se faire nation ; ils rient de leurs efforts, de leurs prétentions patriotiques, de leur vieille histoire, de leurs vieilles mœurs ; ils démolissent à-la-fois l'édifice gothique et l'édifice nouveau : en un mot, ils se croient en droit de traiter l'Allemagne couchée aux pieds de M. Metternich, comme les derniers poètes italiens, mourant dans les cachots de l'Autriche, traitent l'Italie après trois siècles de lâcheté !

J'ai choisi à dessein, pour donner une idée de la manière de Heine et de son école, le *Voyage au Blocksberg*. On sait que toutes les légendes de l'Allemagne ont illustré cette haute montagne du Hartz. Tout le monde a lu

Faust. Dans un pays où l'on brûlait des sorcières, il n'y a pas plus de cinquante ans, la terreur ou du moins le sérieux qu'inspire un lieu où se célèbre, dit-on, le sabbat, est presque un reste de religion. Heine a tiré bon parti de cette croyance. Il a su trouver sur cette sombre montagne tous les ridicules de son pays, et il les a peints avec une vigueur peu commune. Le sentimentalisme des étudiants allemands n'a pas été plus épargné que l'érudition des professeurs, que la prétendue réforme du théâtre, que toutes ces vertus inutiles, que cette aptitude oiseuse, dont les Allemands se servent pour apprécier des dactyles et des spondées, et pour juger du tabac et de la bière (sic.). [...]»¹

Ricordiamo che sia le traduzioni di Jean-Paul, Kleist e Schreiber pubblicate nella «Revue de Paris», che quelle di Heine, uscite nelle pagine della «Revue des deux mondes», vengono riproposte da Loève-Veimars nel 1833 all'interno della raccolta *Le Népentès*, di cui ci siamo precedentemente occupati.

Dopo la pubblicazione delle cinque *livraisons* dei *Contes* di Hoffmann, che gli assicura grande fortuna e che rappresenta il coronamento della sua carriera di traduttore, Loève-Veimars dà alle stampe la sua ultima fatica traduttiva nel 1835; trattasi della trasposizione di un *play* di Richard Brinsley Sheridan, *The Rivals* (*Les Rivaux*)², autore del secondo settecento inglese nonché uno dei massimi esponenti, insieme a Goldsmith, della commedia vivace e briosa che nasce e si sviluppa all'epoca della Restaurazione. *Les Rivaux*, l'opera che Loève-Veimars traduce in collaborazione con Amédée Pichot, fa parte della collezione *Théâtre européen*, pubblicazione di vasto respiro che ambisce a presentare al pubblico francese i capolavori teatrali di vari paesi europei (spagnolo, italiano, tedesco, danese...). Quest'opera, in cui è evidente l'influenza di

¹ F.-A. Loève-Veimars, *Préface du traducteur*, in *Excursion au Blocksberg et dans les montagnes du Hartz*. Traduit de l'allemand de H. Heine, «Revue des deux mondes», 1832, T. VI (avril-juin), pp. 605-607.

² Loève-Veimars, Amédée Pichot, *Les Rivaux* (De Sheridan), in *Théâtre européen, nouvelle collection des chef-d'œuvres des théâtres allemand, anglais, espagnol, danois, français, hollandais, italien, polonais, russe, suédois, etc., avec des notices et des notes historiques, biographiques et critiques*, Paris, Guérin, 1835.

Ben Johnson, è una commedia molto animata che si prende gioco del *penchant* eccessivamente romantico delle donne. Loève-Veimars firma anche la breve *notice* che precede il testo, in cui fornisce qualche ragguaglio circa la biografia dell'autore e una succinta analisi del testo. Dopo il 1835 non ci sarà più posto per la letteratura e per la traduzione nell'esistenza di Loève-Veimars, che da quale momento in poi riverserà il suo entusiasmo e la sua ambizione su ben altri obiettivi.

Come emerge dal quadro che abbiamo cercato di tracciare, il percorso traduttivo di Loève-Veimars, dai primi incarichi che gli vengono assegnati fino alla traduzione dei *Contes fantastiques* di Hoffmann, che ne rappresentano il punto d'arrivo e il momento più alto, non segue un percorso unico e lineare: al suo interno si intravedono delle tendenze, delle corsie preferenziali, ma non è possibile parlare di esclusivismo. Loève-Veimars predilige la letteratura tedesca, ma rivolge la sua attenzione, benché in modo minore e sporadico, anche alla letteratura inglese: come abbiamo avuto modo di vedere, egli cura dapprima la traduzione delle *Ballades* e, a distanza di dieci anni, nel 1835, si cimenta con un altro testo in lingua inglese, il *play* di Sheridan, *Les Rivaux*; l'interesse per la letteratura e il mondo anglofono non confluisce in un'opera divulgativa paragonabile al *Résumé de la littérature allemande*, tuttavia quello inglese è un mondo che lo affascina, dato che esso è più di una volta protagonista della sua produzione narrativa (*Les Manteaux*, *Belphégor*, *Trop tard*).

All'interno della letteratura d'oltreoceano predilige dapprima autori del XVIII secolo, grandi esponenti del Classicismo quali Wieland e Goethe, ai quali riserva la sua attenzione agli esordi, tra il 1824 e il 1825, per poi lanciarsi, tra il 1826 e il 1830, alla scoperta di alcuni minori germanofoni del XIX secolo, esponenti del romanzo à la *Walter Scott*. La disamina delle sue traduzioni antecedenti i *Contes fantastiques* sollecita ad inferire che egli non abbia mostrato il benché minimo interesse per il Romanticismo

tedesco, come testimonia anche la sua storia della letteratura, il più volte citato *Résumé de la littérature allemande* (1826), che non fa alcun cenno né al movimento letterario, né allo stesso Hoffmann. Come abbiamo poc'anzi segnalato, le sue trasposizioni dei testi di Jean-Paul e Kleist, altre voci eminenti del Romanticismo tedesco, sono infatti posteriori, benché solo di qualche mese, alle prime traduzioni dei racconti di Hoffmann pubblicate nelle pagine della «Revue de Paris».¹ Loève-Veimars non si è nemmeno mai provato né nella stesura né nella traduzione di alcun *roman noir*, genere che gode di una nuova ondata di favore in Francia dopo il 1815² e che prepara in qualche modo la via alla penetrazione del fantastico. Nella sua carriera di letterato la preferenza va senz'altro alla storia, coltivata sia come studio documentario, nei saggi eruditi degli inizi, che come genere letterario; Loève-Veimars si lascia ispirare dalla storia di Francia e dai suoi personaggi per comporre i suoi racconti e le sue *historiettes* per poi “specializzarsi”, come traduttore, nel genere del romanzo storico à la Scott. Nella carriera traduttiva di Loève-Veimars non è dunque possibile rinvenire alcuna motivazione “forte” che possa averlo sollecitato a rivolgere la sua attenzione ad E.T.A Hoffmann, privilegiandolo a dispetto di altri autori tedeschi; lo scrittore tardo romantico non si inserisce infatti coerentemente nel programma traduttivo di Loève-Veimars, se ne discosta anzi profondamente, non rappresenta dunque il punto d'arrivo di un percorso di formazione e ricerca personale condotto dal traduttore. E' molto probabile che Loève-Veimars sia stato guidato da motivi forse meno nobili, ma comunque perfettamente in linea con il suo carattere e la sua personalità: siamo propensi a credere che una delle principali cause di questa sua scelta

¹ I primi racconti di Hoffmann tradotti da Loève-Veimars (*Gluck, Souvenir d'un siège de Dresde, La Cour d'Artus e Don Juan*) vengono pubblicati nella rivista di Véron tra il mese di giugno e quello di settembre del 1829 (per maggiori dettagli si rimanda al primo capitolo del presente lavoro), mentre la traduzione de *La Mort d'un ange* di Jean-Paul e *La Nonne de San Iago* di Kleist, vengono pubblicate, sempre nella medesima rivista, rispettivamente nei mesi di ottobre e novembre dello stesso anno.

² La prima fase di *engouement* per il *roman noir* in Francia è da collocare alla fine del XVIII secolo, quando cominciano a penetrare le prime traduzioni dei romanzi di Ann Radcliffe, Horace Walpole e M.G. Lewis.

vada ricercata nel suo gusto per le novità, per le sfide e l'avventura.¹ Loève-Veimars, che è alla ricerca costante di oggetti nuovi da esplorare, prova ne sia il fatto che come autore differenzia continuamente la sua produzione, dandosi ora alla narrativa, ora alla critica teatrale, ora alla ricerca erudita, ora al giornalismo politico, e come traduttore si misura con le più diverse esperienze,² non poteva non essere incuriosito da un personaggio bizzarro e atipico come Hoffmann, la cui produzione narrativa non ha eguali nella letteratura francese dell'epoca. Sappiamo che Loève-Veimars sente parlare per la prima volta dello scrittore berlinese nei salotti letterari parigini, ove ha modo di conoscere e frequentare l'ambiguo Dr. Koreff, medico e magnetizzatore tedesco, amico di Hoffmann, che a partire dal 1822 si installa nella capitale francese. Gli aneddoti del Dr. Koreff, che mettono Loève-Veimars al corrente di numerosi dettagli circa la vita privata, il carattere e le opere di Hoffmann, devono aver solleticato la sua curiosità, incoraggiandolo a lanciarsi in quest'impresa appassionante. Non è da escludere inoltre che Loève-Veimars, cui non mancano certo né l'ambizione né la perspicacia, e che sa fiutare al volo le buone opportunità, abbia intravisto nell'autore decantatogli dal medico tedesco una possibile fonte di guadagno e di popolarità. Una volta portato a compimento il suo incarico con inaudito successo di pubblica e di critica, l'abile e volubile Loève si disinteressa completamente dell'autore che gli ha dato la gloria per rivolgere la sua attenzione a ben altri orizzonti.

Ciò non toglie che Loève-Veimars, e questo indipendentemente dalla qualità intrinseca della traduzione, che ci riserviamo di analizzare in altra parte del presente lavoro, nel momento in cui si appresta ad affrontare la traduzione dei racconti hoffmanniani possieda le credenziali necessarie per potersi cimentare in quest'impresa complessa e di vasto respiro. Anzitutto possiede una buona conoscenza della lingua tedesca e un innato talento

¹ Il gusto per l'avventura, oltre che una buona dose di ambizione e arrivismo, potrebbe essere anche alla base della sua scelta di darsi alla carriera diplomatica, partendo per luoghi lontani e misteriosi.

² Non è esagerato dire che *L'échange de direction*, le svolte improvvise e inaspettate sono un po' l'emblema della sua esistenza.

traduttivo, come testimoniano personaggi che hanno stretti rapporti di amicizia e di collaborazione con lui, quali il Dr. Véron o Heinrich Heine.¹ E' un cultore appassionato della Germania, della sua letteratura ma anche della sua storia, delle sue istituzioni, dei suoi usi e costumi; la familiarità con questo mondo nordico è testimoniata in primo luogo da un testo divulgativo come le *Résumé de la littérature allemande*, ma anche da pubblicazioni erudite come il *Précis de l'histoire des tribunaux secrets dans le nord de l'Allemagne* o dall'apparato paratestuale che accompagna le sue traduzioni, in primo luogo le note esplicative. Loève-Veimars inoltre non è solamente un autore eclettico e fecondo, ma al contempo anche un traduttore instancabile, che nel giro di pochi anni dà alle stampe un'ingente mole di testi; come abbiamo avuto modo di vedere poc'anzi, nel solo periodo compreso tra il 1826 e il 1828 pubblica i sedici tomi in otto volumi dei romanzi storici di Van der Velde e numerosi racconti e romanzi di Zschokke. Quando si cimenta con i racconti di Hoffmann dapprima per conto della «Revue de Paris» e in un secondo momento per incarico dell'editore Renduel, Loève-Veimars ha già dunque al suo attivo un buon numero di pubblicazioni, e può dunque vantare un'esperienza di tutto rispetto; nell'ambiente letterario del tempo si è già imposto, oltre che come critico e scrittore di valore, anche come traduttore di professione, stimato e apprezzato, tant'è che nel frontespizio dei *Contes fantastiques* viene designato come le «traducteur de Van-der-Velde e Zschokke.»² La sua prolificità³ non ha forse come contropartita una qualità sempre eccellente, ciò non toglie che egli abbia contribuito enormemente alla voga della letteratura tedesca nella Francia romantica, di alcuni autori e generi in modo particolare; non dimentichiamo infatti che il nostro ha favorito in modo

¹ Sarà tuttavia l'esame diretto del testo tradotto a dover "dimostrare" se Loève-Veimars possieda realmente le qualità che gli vengono attribuite.

² Loève-Veimars appronta anche una traduzione del poeta Eichendorff, uno dei massimi esponenti, insieme ad Hoffmann, della cosiddetta *Spätromantik* tedesca, ma non è dato sapere in che anno l'opera venga data alle stampe. Loève-Veimars si cimenta con il lungo racconto *Das Marmorbild* (*La statue de marbre*), testo ambientato in Italia che ripropone uno dei temi più cari a questo prosatore schietto e vivace, l'incanto e il fascino suscitato dalla paganità.

³ La produzione in serie è del resto una pratica molto diffusa nel periodo compreso tra il 1800 e il 1830, sia tra gli autori che i traduttori, poiché è generalmente garanzia di sicuro e rapido successo.

particolare la voga del romanzo storico, ha introdotto l'opera di Hoffmann e il racconto fantastico oltre ad essere stato il primo traduttore a misurarsi con la produzione di Heine. Durante questo periodo di *apprentissage* Loève-Veimars ha modo di forgiare e perfezionare i suoi strumenti traduttivi; significativa è soprattutto la svolta del 1826, quando il nostro comincia a consacrarsi in modo esclusivo al romanzo e al racconto storico, traducendo uno dopo l'altro Van der Velde, Zschokke e Bronikowski (sono quelle che potremmo definire, con terminologia presa a prestito da Berman, le sue "traduzioni centrali"). Questa frequentazione assidua della prosa tedesca del XIX secolo gli consente infatti di acquisire la dovuta dimestichezza con un genere letterario moderno come il *conte*: il nostro traduttore sta affilando le sue armi e non arriverà impreparato all'appuntamento con la più grande impresa traduttiva della sua carriera, i *Contes fantastiques* di E.T.A. Hoffmann.

Vorremmo concludere questo ritratto di Loève-Veimars facendo qualche riflessione sulla sua posizione teorica in merito alla traduzione, così come la definisce lui stesso nei testi che precedono il suo impegno con i *Contes fantastiques*.¹ Come abbiamo avuto modo di constatare, sono tre i luoghi paratestuali in cui Loève-Veimars giustifica ed esplicita il proprio metodo traduttivo: nell'introduzione ai *Mélanges littéraires, politiques et morceaux inédits* di Wieland,² nella *préface* alla raccolta *Ballades, légendes et chants populaires d'Angleterre et d'Ecosse*, infine nella *préface du traducteur* ai *Contes suisses* di Heinrich Zschokke. E' significativo notare che Loève-Veimars nel primo di questi testi, datato 1824, si esprime indirettamente a favore della traduzione cosiddetta dinamica, vale a dire un tipo di traduzione che non tiene conto delle peculiarità del testo di partenza e che risponde ai soli principi dell'eleganza e del buon gusto, in ossequio ai

¹ Ci preme segnalare che è stato effettuato, contestualmente alla disamina dell'apparato paratestuale delle traduzioni, uno spoglio capillare degli indici delle riviste con le quali ha collaborato Loève-Veimars (la «Revue de Paris» e la «Revue des deux mondes», ad esempio), onde verificare se egli abbia rilasciato qualche dichiarazione di poetica circa la propria strategia traduttiva anche in questa sede, operazione che ha però avuto esito negativo.

² Il titolo completo di questo testo introduttivo, come si è precedentemente visto, è *Sur la vie et les écrits de C.M. Wieland*.

canoni all'estetica classica. Lui e il collaboratore Saint-Maurice dichiarano esplicitamente di avere effettuato un *polyssage systématique* dei frammenti di Wieland, onde epurarli del loro disordine e della loro confusione: il desiderio di non contravvenire alle norme della lingua francese li avrebbero spinti dunque ad operare tagli indiscriminati e soppressioni ingiustificate sul testo di partenza. A distanza di solo un anno, nel 1825, Loève-Veimars rinnega implicitamente queste affermazioni quando nella prefazione delle *Ballades* sostiene di aver tradotto attenendosi rigorosamente al principio dell'*exactitude*. Ribadisce questa sua posizione nella prefazione ai racconti di Zschokke, pubblicati alla fine del 1828; anche in questa occasione Loève-Veimars difende la traduzione "fedele" ed adeguata, quale unica garanzia alla buona riuscita del lavoro di trasposizione del testo straniero. Loève-Veimars avvalora la propria posizione anche in due note a piè di pagina, contenute nei romanzi *Claire Hébert* di Bronikowski e *Le Grison ou le Fugitif du Jura* di Zschokke, rispettivamente pubblicati nel 1828 e nel 1829. In *Claire Hébert* Loève-Veimars giustifica la scelta del termine *déroyalement*, neologismo che rischia di suonare inusuale e sgradevole alle orecchie del lettore francese, in ossequio al principio traduttivo dell'esattezza; l'avverbio in questione altro non è infatti che la trasposizione letterale del tedesco *Unkoeniglich*: «*Unkoeniglich*. On pardonnera ce mot au traducteur, au faveur de l'*exactitude*.»¹ Anche in *Le Grison* Loève-Veimars precisa in nota di avere derogato alle rigide norme della lingua francese e di avere creato un'espressione nuova (*entre quatre yeux*) perché mosso dalla volontà di attenersi scrupolosamente al testo di partenza: «*Unter vier Augen, je traduis littéralement.*»² E' verosimile ipotizzare che questa (implicita) ritrattazione, che corrisponde ad un rifiuto categorico della traduzione libera e, viceversa, alla difesa della traduzione "fedele", non corrisponda tanto ad una reale modifica del metodo traduttivo da lui

¹ A. Bronikowski, *Claire Hébert, histoire d'une captivité*, Paris, U. Canel, 1828, vol. I, p.212, nota 1.

² H. Zschokke, *Le Fugitif du Jura ou le Grison, simple épisode des troubles de la Suisse, en 1799*, Paris, Gosselin, 1829, p.139, nota 1.

messo in pratica, quanto alla volontà di conformarsi “ufficialmente” al nuovo canone traduttivo della letteralità e dell’esattezza, che si va definendo e progressivamente imponendo nella Francia degli anni venti dell’Ottocento. Come abbiamo già avuto modo di osservare in precedenza,¹ la prudenza è d’obbligo quando si ha a che fare con dichiarazioni metodologiche da parte di traduttori dell’epoca romantica, poiché in questo particolare momento storico il sistema traduttivo vive una fase assai delicata di passaggio da modelli vecchi a procedure innovative, e non è raro riscontrare eclatanti scarti tra la teoria professata e la pratica traduttiva realmente messa in atto. Le dichiarazioni della critica coeva non ci aiutano a far luce sulla questione: come si evince dai *compte-rendus* la maggior parte dei critici si arrogano il diritto di lodare ed incensare le traduzioni di Loève-Veimars dichiarandole quasi all’unanimità fedeli e letterali, ma è lecito supporre che ben pochi di loro abbiano proceduto ad un confronto sistematico e scrupoloso del testo tradotto con l’originale, onde verificare l’eventuale distanza e discrepanza tra i due. Questo è dunque il bagaglio teorico con cui Loève-Veimars si appresta ad affrontare la traduzione di Hoffmann; sarà solo una puntuale analisi del testo dei *Contes fantastiques* che ci permetterà di verificare se il traduttore si sia attenuto rigorosamente ai principi enunciati con tanta veemenza, oppure se abbia preferito piegare il “contorto” testo tedesco alle regole della sua ben nota *prose légère et élégante*.

¹ Si rimanda a tal proposito al secondo capitolo del presente lavoro, *Il sistema traduttivo francese tra la fine del XVIII secolo e i primi decenni del XIX secolo*.

BIBLIOGRAFIA

François-Adolphe Loève-Veimars

I. Loève-Veimars scrittore ¹

Almanach des spectacles, Paris, L. Janet, 1818-1825

Les Manteaux, Paris, Ponthieu, 1822

Précis de l'histoire des tribunaux secrets dans le nord de l'Allemagne, contenant des recherches sur l'origine des cours wehmiques, sur leur influence, l'étendue de leur juridiction et leurs procédures inquisitoriales, Paris, J. Carez, 1824

Chronologie universelle, Paris, Raymond, 1825

Histoire des littératures anciennes, Paris, Raymond, 1825

Résumé de l'histoire de la littérature française, depuis son origine jusqu'à nos jours, Paris, L. Janet, 1825

De l'inévitabilité d'une guerre prochaine avec l'Angleterre, présentée comme conséquence de la guerre d'Espagne, Paris, Plancher, 1825

Résumé de l'histoire de la littérature allemande, Paris, L. Janet, 1826

Résumé de l'histoire de la république de Venise, Paris, Lecointe et Durey, 1826

Le Convoi de Louis XIV, scène historique inédite, Paris, Impr. de Selligie, 1828

Scènes contemporaines laissées par feu Madame la vicomtesse de Chamilly [par F.-A. Loève-Veimars, A. Romain et E. Vanderburch], Paris, U. Canel, 1828

Le Népenthès, contes, nouvelles et critiques, Paris, Ladvocat, 1833

¹ Salvo diversa indicazione, ci si limita a segnalare le prime edizioni di ciascuna opera. L'ordine seguito è quello cronologico.

Lettre à un ministre de 1828, sur un ministre de 1836, Paris, Charpentier, 1836

Belphégor, in *Dodécaton, ou le livre des douze*, AA.VV., t. I, Paris, 1837

II. Loève-Veimars traduttore¹

CHRISTOPH MARTIN WIELAND, *Mélanges littéraires, politiques et morceaux inédits*, traduits et précédés d'un essai sur la vie et les ouvrages de cet écrivain par A. Loève-Veimars et Saint-Maurice, Paris, Nernarel et Tenon, 1824

CHRISTOPH MARTIN WIELAND, *Obéron, ou Huon de Bordeaux*, poème de Wieland, traduit de l'allemand, par le baron d'Holbach. Seconde édition, entièrement revue et corrigée, et précédée d'une notice. Par A. Loève-Veimars, Paris, Panckoucke, 1825

Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre et de l'Ecosse. Par Walter Scott, Thomas Moore, Campbell, et les anciens poètes, publiés et précédés d'une introduction par A. Loève-Veimars, Paris, Renouard, 1825

JOHANN WOLFGANG VON GÖTHE (sic.), *Poésies* de Goethe, auteur de Werther, traduites pour la première fois, de l'allemand, par Mme E. Panckoucke, Paris, Panckoucke, 1825

CARL FRANZ VAN DER VELDE, *Romans historiques*, traduits de l'allemand et précédés de notices par F.-A. Loève-Veimars, Paris, Renouard, 1826-1827

- 1) *Les anabaptistes, histoire du commencement du 16e siècle, d'après les chroniques et les documens du tems*
- 2) *Les patriciens, histoire de la fin du XVI siècle, d'après d'anciennes chronique*
- 3) *Arwed Gyllenstierna, histoire du commencement du XVIII siècle*
- 4) *Christine et sa cour*
- 5) *Les Hussites*
- 6) *Paul de Lascaris, ou Le chevalier de Malte*
- 7) *L'ambassade en Chine*
- 8) *La conquête du Mexique*

¹ In ordine cronologico.

- 9) *Théodore, ou le roi d'été, ou la Corse en 1736*
 10) *Contes et légendes historiques*

HEINRICH ZSCHOKKE, *Le Grison, ou la Côte-aux-Fées : simple épisode des troubles de la Suisse, en 1799*, Paris, Ch. Gosselin, 1828

—*La Princesse Christine : épisode historique du commencement du XVIII^e siècle*, Paris, U. Canel, 1828

—*Véronique ou la Béguine d'Aarau, histoire de 1444*, Paris, U. Canel, 1828-1830

—*Contes suisses*, Paris, Audin, 1829¹

- 1) *Colas, ou sait-on qui gouverne ? La nuit du sabbat ;*
- 2) *La fiancée de Thosa. La nuit de Saint-Sylvestre ;*
- 3) *Le Pacha de Bude. La fève. C'est possible !]*

—*Les Soirées d'Aarau, Paris*, Barbezat, 1829

—*Le Fugitif du Jura, ou le Grison : simple épisode des troubles de la Suisse en 1799*, Paris, Gosselin, 1829 (2^e éd.)

—*Le Ménétrier, ou Une insurrection en Suisse : histoire de 1653*, Paris, Gosselin, 1830

—*Contes suisses. Avec une esquisse biographique sur Zschokke, écrite par lui-même et trad. par André Lecorney*, Paris, Maison, 1843 (2^e éd.)

A. A. F. VON OPPELN BRONIKOWSKI, *Claire Hébert: histoire du temps de Louis XIII*, Paris, U. Canel, 1828

—*Le Serf, ou la Pologne au XI^e siècle*, Paris, U. Canel, 1830

—*Stanislas Poniatowski, épisode du XVIII^e siècle*, Paris, U. Canel, 1830

E.T.A. HOFFMANN, *Œuvres complètes...*, Paris, Renduel, 1830-1832
 - 1832-1836, 2^e éd., Paris, Renduel

Tomes I-XII: *Contes fantastiques....*, traduits par M. Loève-Weimars... et précédés d'une

notice historique sur Hoffmann par Walter Scott ;

Tomes XIII-XVI: *Contes nocturnes*

¹ Come ci conferma anche L. Bihl (*Bibliographie französischer Übersetzungen aus dem Deutschen. 1477-1944*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, vol. I) l'edizione completa è formata da quattro tomi, ma il quarto non è presente alla Bibliothèque Nationale.

Tomes XVIII-XIX: *Contes et fantaisies*
Tome XX : *Vie d'Hoffmann*

—*Œuvres*, traduites par M. Loève-Veimars et précédés d'une notice historique sur Hoffmann par Walter Scott. *Contes fantastiques...*, Paris, Garnier, 1843

1^e série : *Vie d'Hoffmann. Le majorat. Le Sanctus. Salvator Rosa. La vie d'artiste. Le violon*

de Crémone. Marino Falieri. Le bonheur au jeu.

2^e série : *Mademoiselle de Scudéry. Zacharias Werner. Maître Martin. L'église des Jésuites.*

L'homme au sable. La cour d'Artus. Don Juan. Gluck. Agafia. La leçon de violon.

Le spectre fiancé.

—*Aux enfants: contes de E.T.A. Hoffmann*, Paris, Renduel, 1832

RICHARD BRINSLEY BUTLER SHERIDAN, *Les Rivaux*, traduit par A. Pichot et F.-A. Loève-Veimars, in *Théâtre européen. Nouvelle collection des chefs-d'oeuvre des théâtres allemands, anglais, danois, espagnol, français, hollandais, italien, polonais, russe, suédois, etc.*, avec des notices et des notes historiques, biographiques et critiques, Paris, Guérin, 1835

JOSEPH VON EICHENDORFF, *La statue de marbre*, Paris, s.d.

III. Altri testi di Loève-Veimars citati¹

Europe in seinem gegenwärtigen Zustande. De l'Europe dans son état actuel (1824), par Weitzel, Wisbaden, « *Revue encyclopédique* », T. XXV, pp.438-439.

Blumlein Wunderhold, etc. -Aventures de la grande réjouissance publique de Strasbourg, en 1576 ; Nouvelle romantique, par C. Spindler. Strasbourg, 1825; Levraut, « *Revue encyclopédique* », T. XXVIII, pp.933-934.

Jomsvikinga saga, etc. -Chronique de Jomsvink, d'après un parchemin manuscrit de la Bibliothèque royale de Stockholm. Copenhague, 1825, « *Revue encyclopédique* », T. XXVI, pp.134-136.

¹ L'elenco include testi (articoli, recensioni, brevi racconti, ecc.) apparsi nelle pagine di riviste e quotidiani.

Aloysius Block, « Revue de Paris », 1829, T.II, pp.129-137.

Scènes historiques. Le camp de Compiègne, « Revue de Paris », 1829, T.III, pp.210-238

Sermons de l'abbé Joie, « Revue de Paris », 1829, T. V, pp.197-208.

1829, *La chanoinesse, proverbe*, par *Mme la vicomtesse de Chamilly*, « Revue de Paris », T.VIII, pp.95-105.

Doña Concha, historiette trouvée dans un almanach, « Revue de Paris », 1830, T. XI, pp.5-17.

Trop tard. Scènes, « Revue de Paris », 1830, T.XIV, pp.19-56.

Belphégor, « Revue de Paris », 1833, T. LIV, pp.210-238.

IV. Articoli e recensioni su Loève-Weimars citati

[Anon.], [Littérature et Beaux-Arts. Album trimestriel], «Mode», 22 juin 1833, p.288

[Anon.], [sans titre], « Journal du commerce », 2 février 1830

[Anon.], *Contes suisses*, par Henri Zschokke ; traduits par M. Loev-Weimar, «Globe», 31 décembre 1828

[Anon.], *Le Ménétrier ou une insurrection en Suisse, histoire de 1635*, par Henri Zschokke, traduite de l'allemand, par A. Loève-Weimars, «Mercure de France au XIX siècle», 1828, T.XX, pp.417- 418

[Anon.], *Les soirées d'Aarau*. Par Henri Zschokke. Traduites de l'allemand par le traducteur des romans de Zschokke, de van der Velde et de Bronikowski, « Figaro », 18 mai 1829

A., *Romans historiques*, par C.-F. Van der Velde ; traduits de l'allemand, et précédés de *notices*, par A. Loève-Weimars. Première livraison comprenant : *Les Patriciens*, I vol. ; *les Anabaptistes*, I vol. ; *Arwed Gyllenstierna*, 2 vol. Paris, 1826 ; Jules Renouard ; Gosselin, «Revue encyclopédique », T. XXXI, p.777-779

A., *Romans historiques* de Van-der-Velde ; II et III livraisons, contenant *Paul de Lascaris*, 2 vol. ; *Christine et sa cour*, 1 vol. ; *les Hussites*, 1 vol. ; *le roi Théodore*, 1 vol. ; *Ambassade en Chine*, 1 vol. ; *la Conquête du Mexique*, [] vol. Paris, 1827 ; Jules Renouard, « Revue encyclopédique », T.XXXVI (1827), p.196-198

A., *Romans historiques*, par C.-F. Van der Velde ; traduits de l'allemand, et précédés de *Notices*, par A. Loève-Weimars. Quatrième livraison contenant : *Contes et légendes historiques*. Paris, 1827 ; Jules Renouard, «Revue encyclopédique », T. XXXVII, p. 526-529

A.J., *Mélanges littéraires, politiques et morceaux inédits de C.-M. Wieland* ; traduits de l'allemand, et précédés d'un essai sur la vie et les ouvrages de cet écrivain, par A. Loève-Weimars et Saint-Maurice, Paris, 1824, Vernarel et Tenon, «Revue encyclopédique», XXII, pp.449-450

B., *Bibliothèque du XIX siècle en 100 volumes. -Chronologie universelle* ; par A. Loève-Weimars, Paris, 1825, Raymond, «Revue encyclopédique», T. XXVI, pp.843-844

B.J., *Résumé de la littérature allemande*, A. Loève-Weimars, Paris, 1826 , Louis Janet, «Revue encyclopédique», T. XXXI, pp. 136-138

BOUZENOT A., *Mosaïque. Budget littéraire de 1833*, «France littéraire», janvier 1834, pp.209-216

C.F., *Caractères et paysages, par M. Ph. Chasles -Le Népentès, par M. Loève-Weimars*, «Europe littéraire», 5 juin 1833, pp.169-170

C.F., *D'une école de conteurs*, «Europe littéraire», I, 1833, n. s., pp.332

F.P., *Le Népentès, contes, critiques et nouvelles, par Loève-Weimars*, «Artiste», 1833, 5, p.211

HÉREAU E., *Traductions de tous les chef-d'œuvre classiques. 6^e livraison. Obéron, ou Huon de Bordeaux*, poème de Wieland, traduit de l'allemand par le baron d'Holbach. Seconde édition, entièrement revue et corrigée, et précédée d'une notice (sur Wieland) par A. Loève-Weimars, Paris, 1825, Panckoucke éditeur, «Revue encyclopédique», XXVI, pp.547-548

JULLIEN A., *Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre et de l'Ecosse, par Walter Scott, Thomas Moore, Campbell et les anciens poètes ; publiés et précédés d'une introduction per A. Loève-Weimars*, Paris, 1825, A.A. Renouard, «Revue encyclopédique», XXVII, p.860

MAYNARD L., *France. De la littérature et des journaux politiques*. «Le Temps» et «La Quotidienne», «Europe littéraire», 15 août 1833, pp.11-15

OO., *Histoire des littératures anciennes* ; par A. Loève-Weimars, Paris, 1825, «Revue encyclopédique», T. XXVII, p.100-111

THIESSE L., *Précis de l'histoire des tribunaux secrets*, par A. Loeve Veimars. Paris, 1825 ; J. Carez, «Revue encyclopédique», T.XXVI, p.525-526

V.S., *Le Népentès. Contes et nouvelles*. Par M. Loève-Veimars, «Le Temps», 17 mai 1833

W., *Résumé de l'histoire de la littérature allemande*, par M. Loève-Veimars, Paris, chez Louis Janet, 1826, «Revue germanique», 3, 1827, p.175-179

V. Contributi critici su Loève-Veimars

ESPAGNE M., *La fonction de la traduction dans les transferts culturels franco-allemands au XVII et XIX s. : le problème des traducteurs germanophones*, «Revue d'histoire littéraire de la France», 1997, Mai-Juin, 97 (3), pp.413-427

ESPAGNE M., *Les Juifs allemands de Paris à l'époque de Heine : la translation ashkénaze*, Paris, PUF, 1996, pp.81-83

ESPAGNE M., *Übersetzung und Orientreise : Heines Handschriften zum Loève-Veimars*, «Euphorion», 1984, 78 (2), pp.127-142

GAYOT A., *Guizot et Madame Laure de Gasparin*, Paris, Grasset, 1934

KLEIN U., *Die produktive Rezeption E.T.A. Hoffmanns in Frankreich*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 2000, pp.101-108

PAILLERON M.-L., *François Buloz et ses amis : la vie littéraire sous Louis Philippe*, Paris, Firmin Didot, 1930, pp.298-307

SCHELLENBERG A., *Heinrich Heines französische Prosawerke*, «Germanistische Studien», 14, Berlin, 1921, pp.2-6

TEICHMANN E., *La fortune d'Hoffmann en France*, Genève- Paris, Droz-Minard, 1961, pp.193-202

TEICHMANN E., *La source d'un épisode d'Illusions Perdues: "Aloysius Block" et la veillée funèbre de Coralie*, «Modern Philology», 1962, Feb., 59 (3), pp.225-226

TRAHARD P., *La jeunesse de Prosper Mérimée (1803-1834)*, vol. II, Paris, Champion, 1925, p.242

WAYNE C., *Loève-Weimars "Translator" of Reality*, «Revue de littérature comparée», 1971, 45, pp.394-399

WEINMANN F., *Étranger, étrangeté : de l'allemand au français au début du XIX siècle*, «Romantisme», 106, 1999, pp.54-67

VI. Opere consultate (almanacchi, epistolari, dizionari biografici, testi e articoli di autori coevi):

Almanach des 25.000 adresses, Paris, Panckoucke, 1830-1840

Almanach général parisien ou Liste des 70.000 adresses de MM. les habitants de Paris, Paris, Luttor, 1834-1836

BALZAC H. de, *Correspondance*, in *L'œuvre de Balzac publiée dans un ordre nouveau*, a cura di F. Lotte e A. Béguin, Paris, Le club de l'art, 1953, 2 voll.

BALZAC H. de, *Correspondance*, a cura di R. Pierrot, Paris, Garnier, 1960, 5 voll.

BALZAC H. de, *Correspondance avec Zulma Carrand (1829-1850)*, Paris, Gallimard, 1951

BALZAC H. de, *Correspondance inédite de Honoré de Balzac avec le docteur Nacquart (1823-1850)*, Paris, Lapina, 1928

BALZAC H. de, *Correspondance inédite de Honoré de Balzac avec la duchesse de Castries (1831-1848)*, Paris, Lapina, 1928

BALZAC H. de, *Historique du procès auquel a donné lieu "Le Lys dans la vallée"*, in *Le Lys dans la vallée*, Paris, Le Livre de Poche, 1965, pp.365-430

BARBIER A., *Souvenirs personnels et silhouettes contemporaines*, Paris, Dentu, 1883

BLAZE DE BURY H., *Idées sur le romantisme et les romantiques. I. Alfred de Vigny*, «Revue des deux-mondes», XLVI (juillet-août 1881), pp.12-14

BOURQUELOT F., MAURY M.A., *La littérature française contemporaine, 1827-1849, continuation de la France littéraire. Dictionnaire bibliographique*, T. V, Paris, Maisonneuve et Larose, 1965

CHAMPFLEURY, *Du réalisme. Correspondance Champfleury-G. Sand*, Paris, Éditions des cendres, 1991

CHAMPFLEURY, *Souvenirs et portraits de jeunesse*, Genève, Slatkine, 1970

CHASLES P., *Etudes sur les hommes et les mœurs au XIX siècle. Portraits contemporains, scènes de voyage, souvenirs de jeunesse*, Paris, Amyot, 1850

DESCHAMPS E., *Œuvres complètes*, Paris, Lemerre, 1873

Dictionnaire de biographie française, Paris, Letouzey et Ané, 1933

DU CAMP M., *Souvenirs littéraires*, Paris, Hachette, 1882

DUCHESSÉ DE DINO, *Chronique de 1831 à 1862*, Paris, Plon, 1909

DUCKETT W., *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Paris, Didot, 1868, T. XII

DUMAS A., *Correspondance. Deux cents lettres pour un bicentenaire (1802-2002)*, Le Port-Marly, Société des amis d'Alexandre Dumas, 2002

DUMAS A., *Lettres d'Alexandre Dumas à Mélanie Waldor*, a cura di C. Schopp, Paris, PUF, 1982

DUMAS A., *Mémoires*, Paris, Laffont, 1989, 2 voll.

GAUTIER Th., *Correspondance générale*, a cura di C. Lacoste-Vesseyre, 12 voll., Genève, Droz, 1985

- GAUTIER Th., *Préface*, in *Les Jeunes France*, Paris, Charpentier, 1880
- HEINE H., *Briefe an Heine 1823-1836. Säkularausgabe*, a cura di R. Francke, T. XXXIV, Berlin-Paris, Akademie-Verlag- Editions du CNRS, 1974
- HEINE H., *Briefe. Gesamtausgabe. 1763-1803*, a cura di J.G. Herder, T. II, Weimar, Böhlhaus, 1977
- HEINE H., [Loève-Weimars], in *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, a cura di K. Briegleb, T. XI, München-Wien, Ullstein Werkausgaben, 1981,
- HOEFER F., *Nouvelle biographie générale*, T. XXXI-XXXII, Paris, Firmin- Didot, 1859
- HUGO V., *Correspondance familiale et écrits intimes*, Paris, Laffont, 1991
- JANIN J., *La vie et la mort de M. Loève-Weimar*, «Journal des débats politiques et littéraires», 20 novembre 1854
- JANIN J., *Lettres à Victor Hugo (1850-1864)*, [s.l.], [s.n.], 1922
- JANIN J., *Lettres inédites de Casimire Delavigne, Ancelot, Jules Janin à Joseph Morlent, bibliothécaire de la ville du Havre*, Beaune, Bartault, 1897
- JANIN J., *735 Lettres à sa femme*, Paris, Klincksieck, 1973, 3 voll.
- LAMARTINE A., *Correspondance inédite*, Paris, Nizet, 1994, 2 voll.
- LAMARTINE A., *Correspondance Lamartine-Aymon de Virien*, Paris, Champion, 1987, 2 voll.
- LAMARTINE A., *Correspondance*, Paris, Champion, 2001, 7 voll.
- LAROUSSE P. et al., *Grand dictionnaire universel du XIX siècle*, Paris, Larousse, 1865-1888, 22 voll.
- Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Laffont, 1994
- L'HERMINIER L., *Les dernières opinions de M. Guizot*, Paris, Impr. de Poussielgue, 1842
- MARMIER X., *Journal (1848-1890)*, a cura di E. Kaye, Droz, Genève, 1968

- MÉRIMÉE P., *Lettres à Edward Ellice (1857-1863)*, Paris, Grasset, 1963
- MÉRIMÉE P., *Lettres à Fanny Lagden*, Paris, Boivin et C.ie, [s.d.]
- MÉRIMÉE P., *Lettres à la famille Delessert*, Paris, Plon, 1931
- MÉRIMÉE P., *Lettres à Madame de Boulaincourt (1866-1876)*, Paris, Calmann-Lévy, 1936
- MÉRIMÉE P., *Lettres à Madame de Montijo*, a cura di C. Schopp, Paris, Mercure de France, 1995 2 voll.
- MÉRIMÉE P., *Lettres aux Grasset*, a cura di M. Parturier, Paris, La Connaissance, 1929
- MÉRIMÉE P., *Lettres libres à Stendhal, suivi di H.B.*, [Paris], 1992, Arléa
- MÉRIMÉE P., *Une correspondance inédite*, Paris, Calmann-Lévy, 1897
- MICHAUD L.-G. (a cura di), *Biographie universelle ancienne et moderne*, T. XXV, Paris- Leipzig, Mme C. Desplaces- F.A. Brockhaus, [18 ..?]
- MME H. DE BALZAC (E. HANSKA), *Lettres inédites à Champfleury*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1989
- MUSSET A. de, *Correspondance 1826-1857*, a cura di M. Cordr'och, R. Pierrot, L. Chotard, Paris, PUF, 1985
- MUSSET A. de, *Correspondance 1827-1857*, a cura di L. Séché, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1977
- MUSSET A. de, *Œuvres posthumes (avec lettres inédites, une notice biographique par son frère)*, in *Œuvres complètes*, Paris, Charpentier, 1876
- MUSSET A. de, *Sand et Musset. Lettres d'amour*, a cura di F. Sagan, Paris, Hermann, 1985
- MUSSET P. de, *Biographie de Alfred de Musset. Sa vie et ses œuvres*, Paris, Charpentier, 1879
- MUSSET P. de, *Lettres à Madame Jaubert*, Paris. Amiot- Dumont, 1953
- NERVAL G., *Œuvres complètes*, a cura di J. Guillaume, C. Pichois, T. I, Paris, Gallimard, 1989

- NODIER Ch., *Correspondance de jeunesse*, Genève, Droz, 1995
- NODIER Ch., *Correspondance inédite. 1796-1844*, Genève, Slatkine, 1973
- NODIER Ch., *Œuvres choisies. Romans, nouvelles, souvenirs, contes, légendes, fantaisies, oeuvres en vers, correspondance*, a cura di A. Cazes, Paris, Delagrave, 1914
- PAVIE A., *Médaillons romantiques*, Paris, Emile-Paul, 1909
- PIAZZA A., *Il traduttore*, in *Storia della letteratura alemanna di Loève-Weimars*, Brescia, 1829
- PIGOREAU A., *Petite bibliographie biographico-romancière, ou dictionnaire des romanciers*, Paris, Pigoreau, 1821-1828, 3 voll.
- QUERARD J.-M., *La France littéraire, ou dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France...*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1964
- QUÉRARD J.-M., *Les supercheries littéraires dévoilées.....*, Paris, [L'auteur], 1865
- QUINET E., *Correspondance. Lettres à sa mère*, Paris, [s.n.], 1877, 2 voll.
- RABBE A., *Biographie universelle et portative des contemporains...*, Paris, Y. de Boisjoslin, 1830
- SAINTE-BEUVE, *Correspondance générale*, a cura di J. Bonnerot, Paris, Stock, 1947, 14 voll.
- SAINTE-BEUVE Ch., *Portraits contemporains*, T. III, Paris, Calmann-Lévy, 1889
- SAINTE-BEUVE Ch., *Premiers lundis*, Paris, Michel Lévy, 1875
- SAINT-MARC DE GIRARDIN, *Notices politiques et littéraires sur l'Allemagne*, Paris, Prévôt- Croschius, 1835
- SAINT-MARC DE GIRARDIN, *Souvenirs et voyages d'études*, Paris, Amyot, 1852-1853, 2 voll.
- SAND G., *Correspondance*, a cura di G. Lubin, Paris, Garnier, 1966-1991, 26 voll.

SAND G., *Journal intime*, Paris, Seuil, 1995

SAND G., *Lettres à Sainte-Beuve*, a cura di Ö. Södergard, Paris-Genève, Droz-Minard, 1964

SAND G., *Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot. 1839-1849*, a cura di T. Marix-Spire, Paris, Nouvelles éditions latines, 1959

SAND G., *Lettres retrouvées*, a cura di T. Bodin, Paris, Gallimard, 2004

SAND G., MUSSET A., *Correspondance, journal intime de George Sand (1834)*, a cura di L. Evrard, Monaco, Editions du Rocher, 1956

SCRIBE E., *Correspondance d'Eugène Scribe et de Daniel-François-Esprit Aubert*, a cura di H. Schneider, Liège, Mardaga, 1998

STENDHAL, *Correspondance générale*, a cura di V. Del Litto, Paris, Champion, 1999, 6 voll.

STENDHAL, *Correspondance inédite*, a cura di V. Del Litto, Genève-Torino, Slatkine- CIRVI, 1994

VAPEREAU G., *Dictionnaire universel des contemporains*, Paris, Hachette, 1858-1880, 3 voll.

VÉRON L., *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Librairie nouvelle, 1857

VIGNY A., *Correspondance*, a cura di M. Ambrière, Paris, PUF, 1991, 4 voll.

Capitolo quarto

L'editore dei *Contes fantastiques*, Eugène Renduel

La popolarità di E.T.A. Hoffmann è legata non solo al nome del suo traduttore, François-Adolphe Loève-Veimars, ma anche a quella del suo editore, Eugène Renduel. Nel presente capitolo cercheremo di tracciare il profilo di questo protagonista indiscusso della France romantica dando notizia della sua biografia e del suo percorso lavorativo, nel tentativo di definire quale posizione occupino i *Contes fantastiques* nel contesto della sua produzione. Conoscere l'orizzonte editoriale entro il quale si colloca la traduzione delle opere di Hoffmann può infatti essere utile a comprendere gli eventuali condizionamenti che il traduttore è suscettibile di avere subito da parte del suo editore nel mettere a punto la propria strategia di lavoro.

I. Cenni biografici

Siamo piuttosto ben informati circa la biografia di Eugène Renduel, figura di punta dell'editoria romantica francese, grazie soprattutto allo studio generoso di Adolphe Jullien, *Le romantisme et l'éditeur Renduel*¹. Cercheremo di offrire un quadro più completo di questo personaggio sagace, colto e brillante, il cui nome è legato a non pochi successi editoriali dell'epoca della Restaurazione, grazie alla corrispondenza tra l'editore ed

¹ A. Jullien, *Le Romantisme et l'éditeur Renduel*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1897. Adolphe Jullien, che diventerà piuttosto celebre come critico musicale, è amico di famiglia dei coniugi Renduel, i quali nel 1871, quando la Comune si insedia a Parigi, lo ospitano per qualche settimana nella loro isolata dimora di Beuvron, situata nei pressi delle montagne del Morvan. La suddetta biografia di Jullien, che è un condensato dei tre articoli pubblicati tra il 1895 e il 1896 nelle pagine della «Revue des deux mondes» (1895, pp.650-672; 1896, pp.154-182 e pp.601-622), ricostruisce il percorso personale e professionale di Eugène Renduel, uno dei protagonisti del panorama letterario francese *des années 1830*. L'opera contiene la riproduzione di numerosi testi ed iconografie appartenuti all'editore e da questi dati in dono al giovane amico Jullien; vi figurano, tra le altre cose, lettere autografe di amici e scrittori editi da Renduel e la riproduzione di alcune illustrazioni che ornano pregiati volumi da lui dati alle stampe, a cura di celebri artisti dell'epoca.

alcuni degli autori da lui pubblicati, ai cataloghi conservati alla Bibliothèque nationale¹, e ai documenti contenuti nel fascicolo *Brevets des imprimeurs* conservato presso le Archives Nationales², che offrono non poche informazioni circa la sua vita professionale e privata. Ricordiamo brevemente che nel periodo compreso tra il 1820 e il 1830 per diventare un *libraire* in Francia è necessario ottenere un brevetto da parte della Direction de la librairie, organismo creato da Napoleone con decreto del 5 febbraio 1810 e facente capo al Ministero degli Interni. Per ottenere il suddetto brevetto, che viene consegnato dalla Direction de la Librairie, in seguito all'approvazione da parte del Ministero degli Interni, il futuro editore deve inoltrare formale richiesta e produrre la necessaria documentazione, che include l'atto di nascita, un *certificat de bonne vie et moeurs* compilato dal sindaco del comune di residenza che attesti la dirittura morale dell'individuo, un *certificat de capacité* firmato da tre o quattro librai, con cui si dichiara che il postulante possiede i requisiti per avviare una propria attività e che dà prova di attaccamento e fedeltà al sovrano. Poiché dal 1811 il numero degli editori è limitato, ogni *demandeur* deve fornire anche il brevetto e la dichiarazione di dimissioni del proprio predecessore. Una volta depositato il dossier con tutte le carte richieste, gli ispettori della libreria eseguono un'inchiesta accurata, per verificare se il futuro editore goda di buona reputazione e se la sua posizione politica non desti alcun sospetto. Se le informazioni pervenute alla Direction de la Librairie sono favorevoli, il brevetto viene sottoposto all'attenzione del Ministro degli Interni, che vi appone la sua firma, dopodiché il *librairie* è tenuto, come ultime formalità, a versare una somma di cinquanta franchi e a prestare giuramento alla Costituzione e a Sua Maestà il Re, davanti al tribunale di prima istanza del dipartimento della Senna, impegnandosi altresì «à ne vendre, débiter et

¹ I cataloghi di E. Renduel posseduti dalla Bibliothèque nationale sono conservati nella serie 8° Q10 B.

Si tratta di documenti inediti che proponiamo nell'appendice del presente capitolo.

² Il *brevet d'imprimeur* di E. Renduel è reperibile presso le Archives Nationales, Fonds Direction Générale de l'Imprimerie et de la Librairie, sous-série F 18.

Anche la documentazione facente parte di questo fascicolo, che avremo modo di presentare nel corso del presente capitolo, rappresenta materiale finora inedito.

distribuer aucun ouvrage contraire aux devoirs des sujets envers le Souverain et à l'intérêt de l'Etat.»¹

Pierre-Eugène Renduel, questo il suo nome completo, nasce nella cittadina di Lormes, nel dipartimento della Nièvre, il 18 o il 23 novembre 1798,² da Jacques Renduel ed Etiennette Henriette Gourdeau. Le notizie riguardanti la famiglia d'origine sono piuttosto discordanti; Adolphe Jullien descrive i genitori di Renduel come dei «petits bourgeois campagnards»,³ definizione che viene corroborata da ben due *rapports de police* contenuti nel dossier per l'ottenimento del brevetto da editore, i quali attestano che i Renduel sono una famiglia stimata e apprezzata, che gode di un certo benessere economico. Così il rapporto stilato in data 23 maggio 1827, che contiene però un'erronea indicazione circa l'origine di Renduel, qui descritto come nativo della capitale:⁴

« On le dit natif de Paris, et on assure que sa femme appartient à une famille estimable, de cette ville, jouissant d'une certaine aisance.»

A questo fa eco il rapporto del giugno 1827:

« Le Sr. [Sieur] Renduel (Pierre-Eugène), né à Lormes, département de la Nièvre, le 19 novembre 1798, sollicite un brevet de libraire à Paris, en remplacement su Sr. Imbert, démissionnaire.

Ce jeune homme, ancien commis voyageur pour la partie de la librairie, appartient à une famille considérée et très aisée.»

E quello del 4 giugno 1827 :

¹ N. Felkay, *Balzac et ses éditeurs. 1822-1837. Essai sur la librairie romantique*, Paris, Promodis, 1987, pp. 25-35.

² Adolphe Jullien nel succitato studio indica come data di nascita di Eugène Renduel il 23 novembre, mentre Henri Bachelin nel suo articolo *Un éditeur romantique. Eugène Renduel* («Mercure de France», VII, 1927, pp.41-65), sulla base delle informazioni contenute nell'atto di nascita del futuro editore, asserisce che questi sarebbe nato il 18 novembre.

³ A. Jullien, op. cit., p. 12.

⁴ Questo rapporto non brilla certo per la sua correttezza: anche il nome di battesimo del futuro editore è sbagliato (viene designato infatti come André Renduel, anziché come Pierre-Eugène).

«Le Pétitionnaire, originaire du Département de la Nièvre, appartient à une famille considérée et très aisée de ce pays.»

Tuttavia, come suggerisce Henri Bachelin, concittadino dell'illustre e celebre editore, è più probabile che la famiglia d'origine del futuro *libraire* abbia invece condotto un'esistenza assai modesta, vivendo del proprio lavoro quotidiano; nell'atto di nascita di Pierre-Eugène il padre Jacques è classificato infatti come semplice *cabaretier*:

« Le vingt-neuf brumaire an sept de la République française à neuf heures du matin, devant moy Nicolas heulhard Dufery agent de la commune de Lorme Département de la Nièvre y demeurant a comparu en la salle publique de la maison commune dud. Lorme, Jacques Renduel, cabaretier y demeurant ; lequel assisté de pierre thieblot son oncle maréchal âgé de soixante deux ans et de Claudine randuel sa tante âgée de quarante ans, femme de Claude Jean François Camusat tous les deux demeurant aud. Lorme, m'a déclaré que Etiennette Henriette Gourdeau sa femme en légitime mariage est accouchée hier soir sur les trois heures, d'un garçon qu'il ma (sic.) présenté et auquel il a donné le prénom de Pierre [...]»¹

Anche un *rapport de police* a firma di un certo M. Genauvet contenuto nel dossier per l'ottenimento del brevetto designa il genitore come gestore di un piccolo caffè nella cittadina di residenza:

« Le Sieur Renduel (Pierre-Eugène) demeurant quai des Augustins n.47, est âgé de 24 ans, environ, est natif de Clempsy, Dép. de la Nièvre, où son père est établi aubergiste, et l'un de ses frères limonadier. On assure que cette famille jouit d'excellente réputation dans le pays qu'elle habite.»

¹ Citato in H. Bachelin, op. cit., p.43. Henri Bachelin, conterraneo di Eugène Renduel, asserisce di avere eseguito uno spoglio della documentazione anagrafica relativa alla famiglia dell'editore, ricerca dalla quale risulta che il padre di Eugène, Jacques Renduel, sarebbe di volta in volta definito *manœuvre*, *propriétaire*, o *cabaretier*.

I genitori devono far fronte all'esigenza di un nucleo familiare numeroso, composto da ben quattro figli, perciò non hanno le possibilità materiali per garantire al futuro editore un'istruzione secondaria, nonostante il giovane Eugène mostri una spiccata capacità ad apprendere e una viva intelligenza¹, come attesta un altro *rapport de police*, stilato in data 29 marzo 1825:

« Le Sieur Renduel, âgé de 27 ans, est natif de Clamecy (Nièvre). [...] Le Sieur Renduel appartient à une famille honnête, mais peu fortunée, ainsi son éducation a été négligée et il n'a point fait d'études ; Maison annonce qu'il y a suppléé par son intelligence naturelle et qu'il connaît assez bien le commerce qu'il a embrassé.»

Renduel non rappresenta certo un'eccezione da questo punto di vista; pare che all'epoca sia pratica diffusa che i *librairies*, salvo qualche caso sporadico, non godano di alcuna formazione scolastica, e che riescano a supplire a questa mancanza con una buona dose di intraprendenza; significative ed illuminanti le parole che Balzac riserva alla categoria, in un articolo sul mondo della libreria apparso nel *Feuilleton*² del 1830:

« Le libraire est un homme peu considéré...Une foule d'hommes ignares, paysans la veille, libraires le lendemain se sont rués sur un commerce qui représentait des bénéfices immenses... »³

Altrettanto interessanti sono quelle del celebre editore Werdet, che giudica vergognoso e deplorabile questo stato di cose e che reclama una recisa presa di posizione da Parte del Ministero dell'Istruzione o di quello degli Interni affinché vi pongano rimedio:

¹ M. Gérin, *Eugène Renduel (1798-1874). Editeur romantique*, Nevers, G. Lebel, 1928, p.5.

² Il *Feuilleton* è il supplemento della «Bibliographie de la France», organo ufficiale che registra le opere sulla base della loro data di pubblicazione. Il *Feuilleton*, che nasce nel 1825, è dapprima distribuito ogni quindici giorni, e a partire dal 1828 esce con cadenza settimanale, come la «Bibliographie» stessa (N. Felkay, *Balzac et ses éditeurs ...*, pp.68-69).

³ N. Felkay, *Les libraires de l'époque romantique d'après des documents inédits*, «Revue française d'histoire du livre», 9, 1975, p. 30.

« [...] Que par devant une commission d'hommes compétents choisis par le ministre de l'Intérieur ou de l'Instruction publique, il [le libraire] a montré clairement qu'il connaît tous les usages de notre librairie, la législation qui régit le commerce et qu'il possède le degré d'instruction exigé par la nouvelle loi. A savoir : celui d'un instituteur primaire, s'il aspire simplement au brevet de libraire marchand ; celui qui comporte le diplôme de bachelier ès lettres (soit l'exhibition de ce diplôme) s'il tient à devenir libraire-éditeur.»¹

All'età di dodici anni Eugène comincia a prestar servizio come *clerc* presso un notaio di Lormes e vi rimane fino al 1816, quando la famiglia, in seguito all'invasione della città da parte delle truppe francesi, si trasferisce a Clamecy. Nel nuovo comune di residenza il giovane Renduel entra a far parte dello studio di un avvocato, ove presta servizio fino al momento della coscrizione. Nel 1821, congedato anzitempo dal servizio militare, decide di trasferirsi a Parigi per tentare la fortuna e, dapprima indeciso sulla strada da intraprendere, si decide infine per il mondo dell'editoria. Si presenta inizialmente presso un modesto *libraire*, consigliatogli da un amico comune, il quale, pur non avendo la necessità di un *commis*, lo assume ugualmente, in attesa che Renduel possa trovare una sistemazione migliore e più lucrativa. Dopo qualche tempo lascia questo suo primo impiego per entrare in una *maison* di più vaste dimensioni, ma la mancanza di scrupoli e di onestà del proprietario lo colpiscono negativamente e lo decidono ad andarsene. Viene infine ingaggiato dal colonel Touquet, feroce detrattore delle idee politiche e religiose della Restaurazione, che distribuisce *pamphlets* ostili al governo e alla chiesa, in gran quantità e a prezzi estremamente contenuti. L'attività di *commis* svolta per conto del colonel Touquet porta Renduel a frequentare con una certa assiduità gli uffici di Jean-Joseph Laurens, modesto *imprimeur-libraire*, e ad entrare in contatto con le figlie di quest'ultimo, in modo particolare con la più giovane, Rose-

¹ Citato in C. Charle, *Le champ de la production littéraire*, in R. Chartier, H.-J. Martin (a cura di), *Histoire de l'édition française*, vol. III, *Le temps des éditeurs*, Paris, Fayard-Promodis, 1995, p.146.

Célestine, per la quale Eugène sente una forte inclinazione. Nel frattempo gli affari del colonel Touquet subiscono una brusca battuta d'arresto: la rivalità con le altre *librairies*, che approntano edizioni più costose ma anche più accurate e qualitativamente superiori, si fa ben presto insostenibile e il turbolento editore si vede costretto a riparare in Belgio. Renduel, su consiglio di Jean-Joseph Laurens, abbandona la *maison* Touquet, la quale conosce un progressivo e inarrestabile declino, ed entra per qualche tempo al servizio di Hautecoeur jeune. E' però ormai suo desiderio sistemarsi ed avviare una propria attività¹ e proprio la famiglia di Laurens sembra poter soddisfare a entrambi i suoi desideri: Renduel conta infatti di sposarsi con l'amata Rose-Célestine e di subentrare al futuro suocero nella direzione della sua *maison d'édition*. Nel dossier delle Archives Nationales figura infatti la lettera con cui Renduel, in data 28 settembre 1824, inoltra formale richiesta al Ministero degli Interni per ottenere il brevetto da editore, subentrando al dimissionario M. Laurens con cui avrebbe già preso precisi accordi:

« A son excellence Mons. le Ministre secrétaire d'Etat,
au Département de l'Intérieur

Monseigneur,

Ayant pris des arrangemens avec le sieur Jean Joseph Laurens aîné, libraire, résident à Paris, à l'effet de lui succéder dans son commerce de librairie, je supplie votre Excellence de vouloir bien m'admettre en son remplacement et recevoir d'avance ma soumission à toutes les charges que m'imposera mon état. J'ose espérer, Monseigneur, que 5 années de travail dans cette partie et l'estime générale que j'y ai acquise me seront de justes titres à votre bienveillance.

¹ La maggior parte degli editori francesi dell'epoca sono figli di *libraires* o di *imprimeurs*, desiderosi di portare avanti l'attività del padre, oppure, come nel caso di Renduel, *commis de libraires*, che trascorrono alcuni anni di *apprentissage* presso un editore prima di aprire una *librairie* a proprio nome (N. Felkay, *Balzac et ses éditeurs...*, pp. 32-35).

[...]

Renduel

Paris, 28 septembre 1824 »

Le sue aspettative sono però destinate ad andare almeno in parte deluse: M. Laurens, che in data primo giugno 1826 dà le proprie dimissioni come *libraire*, trasmette il suo brevetto di editore non a Renduel bensì a Balzac; quanto a Rose-Célestine, il nostro potrà unirsi in matrimonio con lei ma non prima del 1827. Renduel non si scoraggia e decide di perseguire comunque il suo sogno professionale, costantemente aiutato e sostenuto dalla giovane moglie; l'anno successivo inoltra infatti una nuova richiesta di brevetto, proponendosi come sostituto di una certa Mademoiselle Lebrasseur:

«A son Excellence, monseigneur le Ministre secrétaire d'Etat au
Département de l'Intérieur

Monseigneur,

il y a neuf mois que j'ai traité d'un brevet de libraire à la résidence de Paris et que j'eus l'honneur de soumettre à votre excellence ma demande en remplacement de mon cédant ; mais des motifs qu'il ne m'est pas permis de pénétrer empêchent cette mutation d'avoir lieu. Toutefois, il est bon de vous rappeler, Monseigneur, que ces motifs me sont entièrement étranges.

Mes pièces étant toujours restées déposées depuis cette époque et venant de traiter de l'établissement de la demoiselle Lebrasseur, je vous supplie de nouveau, Monseigneur, de vouloir bien agréer en remplacement de la dite Demoiselle.

[...]

Renduel

Paris, 3 juin 1825»

Una nota a margine della suddetta lettera ci informa tuttavia che le dimissioni di Mademoiselle Lebrasseur sono state accettate, non però a

favore di Renduel, bensì di un certo Perisse, che ottiene il suo brevetto in data 25 agosto 1825:

« La démission de la Demoiselle Lebrasseur a été admise, mais en faveur de Sieur Perisse, breveté le 2 août 1825 ».

Al terzo tentativo Renduel riesce finalmente nel suo intento, benché la procedura per l'ottenimento del brevetto richieda alcuni mesi di tempo e non sia esente da qualche difficoltà. Come testimonia la lettera compilata dallo stesso Renduel in data 25 aprile 1827, questi presenta regolarmente la documentazione completa alla Direction générale de la librairie, vale a dire l'atto di nascita, il *certificat de capacité*, il *certificat de moralité* e l'atto di dimissione del suo predecessore, tale M. Imbert¹. Il postulante, nel chiedere

¹ Nel fascicolo conservato alle Archives Nationales non sono presenti né il *certificat de moralité* stilato dal sindaco dell'*arrondissement* di residenza, né l'atto di nascita; se non conosciamo le sorti del primo documento, possiamo invece ipotizzare le ragioni della mancanza del secondo: una lettera di Renduel, contenuta nel fascicolo stesso, ci fa sapere che questi, una volta ottenuto il brevetto, abbia fatto richiesta per rientrare in possesso del suo certificato di nascita, anche se non vengono specificate le motivazioni. Riportiamo qui di seguito il testo integrale della missiva che abbiamo reperito (e che, come il resto dei testi contenuti nel dossier a nome di Eugène Renduel, viene qui resa nota per la prima volta):

« A son excellence, Monseigneur Le Ministre
Secrétaire d'Etat de l'Intérieur
Monseigneur,
lorsque je fis la demande d'un brevet de libraire à la résidence de Paris, on exigea, outre les pièces d'usage, mon extrait de naissance que je m'empressai de produire.
Cette pièce ne doit être à présent d'aucune utilité dans les Bureaux de votre Excellence et comme elle m'est, à moi, d'une indispensable nécessité, je Vous supplie, Monseigneur, de vouloir bien me la faire délivrer (sottolineato nel testo).
J'ai l'honneur d'être, avec un profond respect
Monseigneur,
Votre très humble et très obéissant serviteur
Renduel
Paris, 14 mars 1828 »

Vi figurano invece, regolarmente, il *rapport de capacité* firmato da alcuni editori già brevettati, che testimoniano della buona volontà di Renduel di abbracciare questa professione, e del suo attaccamento alla dinastia reale:

« Nous soussignés libraires brevetés et assermentés pour la ville de Paris certifions que le sieur Pierre Eugène Renduel, demeurant à Paris, quai des Augustins n. 47, réunit toutes les qualités nécessaires pour exercer la profession de libraire, et que nous reconnaissons en lui un attachement sincère et invariable au Gouvernement et à la Dynastie Royale des Bourbons. En foi de quoi nous avons signé le présent pour lui servir ce que de justice.
Paris, ce 14 septembre 1824 »

Troviamo inoltre la pergamena del brevetto di Imbert, rilasciato dal Ministero degli Interni:

« Au nom du Roi

che venga accolta la sua richiesta, si fa altresì garante della propria buona fede, della propria correttezza e del proprio attaccamento al governo del re:

« A son excellence

Monseigneur le Ministre

Secrétaire d'Etat au Département de l'Intérieur

Monseigneur,

J'ai l'honneur d'exposer à votre excellence qu'ayant acquis l'établissement de libraire de M. Imbert, demeurant à Paris, rue de Grenelle St.Honoré n. 29 et remplis toutes les formalités voulues pour être substitué à son lieu et place, il vous plaise, Monseigneur, accueillir sa démission en ma faveur.

Ci-joint, à l'appui de ma demande

1° un certificat de moralité délivré par monsieur le maire de mon arrondissement

2° mon certificat de capacité dont les signatures [lacuna] de l'attention de votre excellence

3° mon extrait de naissance

4° et la démission dudit M. Imbert

J'ose espérer Monseigneur,

que la conduite sans reproches que j'ai tenue jusqu'à ce jour ; la confiance que m'accorde le commerce et mes sentimens connus de soumission et d'attachement au gouvernement du roi, m'attireront votre bienveillance.

Brevet de Libraire

Nous, Ministre Secrétaire d'Etat au Dép. de l'Intérieur,

Vu l'article 11 de la Loi du 21 Octobre 1814,

avons accordé et accordons au sieur Imbert (Jean-Baptiste-Augustin), en remplacement du Sr. Brassens , démissionnaire,

le Brevet de Libraire à la résidence de Paris, Dép. de la Seine, à la charge pour lui de faire enregistrer au Tribunal civil de son arrondissement, après y avoir prêté serment de fidélité au Roi et d'obéissance à la Charte et aux Lois du Royaume. Délivré à Paris, le 20 avril, 1824 »

E il testo che dichiara le avvenute dimissioni dello stesso:

« Le soussigné certifie donner ma démission de mon brevet de libraire, à la résidence de Paris, en faveur de Monsieur Renduel (Pierre-Eugène), en foi de quoi j'ai signé le présent pour lui servir.

Paris, le 2 avril 1827

Imbert,

Libraire, rue de Grenelle Saint-Honoré, n.29 »

J'ai l'honneur d'être,
Monseigneur, avec le plus profond respect,
de votre excellence,
le très humble et très obéissant serviteur
Renduel
rue des grands-augustins, n.22
Paris, 25 avril 1827 »

Come prevede la procedura per la concessione dei brevetti, alla richiesta di Renduel fa seguito una serie di inchieste condotte dagli ispettori della libreria ma anche dai commissari di polizia, con l'intento di appurare la buona condotta del postulante. Nel fascicolo a nome di Renduel sono presenti diversi rapporti, tutti concordi nel designare il futuro *libraire* come un uomo retto e probo, devoto alla causa reale, come il già citato rapporto del 23 maggio 1827:

« Le Sr. Renduel (André), demeure depuis deux ans, rue des Grands-Augustins, n.22. Précédemment il était commis voyageur pour la partie de la librairie. Il est âgé de trente ans, environ, marié depuis un an et n'a pas d'enfant.

[...] Le Sr. Renduel et un des éditeurs et rédacteurs du journal des avoués, auquel il travaille avec bp. d'activité, sous la direction de M. Chauvau, qui habite la même maison. Il est, dit-on, très strict à ne tenir aucun livre contraire au Gouvernement. Son magasin est fourni d'ouvrages les plus nouveaux et les mieux assortis.

On s'accorde à faire l'éloge des mœurs et de la probité du Sr. Renduel.
Ce 23 mai 1827»

Quello stilato dal prefetto di polizia in data 4 giugno 1827 attesta che Renduel presenta tutti i requisiti necessari per avviare un'attività editoriale, sul piano dell'istruzione, su quello della condotta morale e su quello economico:

« Tous les renseignemens recueillis sur son compte, portent que sous le rapport de l'instruction et de la conduite comme sous celui de l'opinion et des moyens pécuniaires, le jeune Renduel offre toutes les garanties que l'autorité peut désirer dans un individu qui va se destiner à la profession de librairie. »

A questi fa eco quello del giugno 1827, il cui redattore conferma la fedeltà di Renduel al Sovrano, benché l'aspirante editore abbia dato prova di eccessivo entusiasmo quando è stato resa nota la soppressione della legge sul controllo della stampa:

« Le Sr. [Sieur] Renduel (Pierre-Eugène), né à Lormes, département de la Nièvre, le 19 novembre 1798, sollicite un brevet de libraire à Paris, en remplacement su Sr. Imbert, démissionnaire.

[...] Il travaille au journal des avoués, sous la direction de M. Chauveau, et l'on s'accorde à faire l'éloge de ses mœurs et de sa probité.

Les premiers renseignemens présentaient le Sr. Renduel comme ayant fait éclater une joie très vive lors du retrait du projet de la loi sur la police de la presse. Mais il résulte de nouvelles informations, que si, dans l'intérêt de son commerce, il a paru satisfait de cet événement, il ne l'a du moins manifesté par aucun acte extérieur : on assure, au contraire, qu'il est entièrement dévoué à la cause royale.»

Il rapporto del 12 giugno 1827 attenua la portata eversiva dell'atteggiamento di Renduel: questi infatti nella suddetta circostanza si sarebbe limitato ad esprimere una certa soddisfazione, sentimento dettato da questioni puramente commerciali e non ideologiche:

«[...] Depuis 18 mois que le Sr. Renduel est connu au N. 22 rue des Grands-Augustins, pour exercer la profession d'éditeur, chez Mr. Chauveau, avocat et rédacteur du Journal des Avoués, et bien long temps avant, rue Pavée, n.9, où il a demeuré plusieurs années, en qualité de commis voyageur, dans la librairie il n'a pas cessé de se distinguer pour la régularité

de sa conduite, qu'on dit être irréprochable sous tous les rapports, et de montrer un dévouement absolu à la cause royale.

Lorsqu'on eut connaissance du retrait du projet de loi de la liberté de la presse, on ne le vit pas démontrer une joie particulière ; seulement il en parut satisfait, sous le rapport de son intérêt commercial ; mais il ne le manifesta pas personnellement par des illuminations, ce qui paroît peu praticable, sur deux croisées, au rez-de-chaussée, n'ayant aucune saillie et étant garnies de barreaux en fer très resserrés d'ailleurs, le portier n'ayant fait aucune absence le jour de l'illumination et une marchande fruitière, demeurant précisément en face, s'accordent à dire que M. Renduel avoit fermé les croisées de bonne heure, étoit sorti ensuite et qu'il n'y avoit d'illumination qu'au premier, où loge M. Chauveauy.»

La domanda di Renduel sembra dunque suscettibile di essere accolta positivamente, dato che i rapporti degli ispettori si esprimono in termini molto favorevoli nei suoi confronti; la situazione tuttavia presenta qualche impedimento: la Direction de la Librairie, avendo constatato delle irregolarità nella posizione finanziaria di Imbert, il predecessore di Renduel, si riserva per qualche mese di effettuare delle verifiche più approfondite, periodo durante il quale la richiesta del futuro editore rimane in sospenso. Un certo M. Sarrebourg in particolare, che rappresenta i creditori di M. Imbert, si oppone infatti al trasferimento del brevetto al nuovo postulante, ed è deciso a non ritirare il suo veto fino al momento in cui tutti i debiti contratti da M. Imbert non siano stati liquidati. Renduel, dal canto suo, con una seconda missiva datata due luglio 1827, lamenta il ritardo con cui la sua pratica è stata presa in carico e sollecita un incontro con il Directeur de la librairie stesso per poter chiarire la propria posizione:

« Le 25 avril dernier je fis la demande d'un brevet de librairie pour Paris, et lorsqu'il y a 15 jours je me présentai dans les Bureaux de la Direction pour en connaître le résultat on me répondit que des difficultés d'intérêt s'étaient élevées du côté de mon cédant. A cette époque, Monsieur le Directeur, j'eus

l'honneur de vous écrire pour vous supplier de m'accorder un moment d'audience, ma lettre est restée sans réponse ; mais je suis bien persuadé que votre intention n'est pas de me priver du moyen de connaître ma position et je viens de nouveau vous supplier de m'accorder la faveur de me présenter devant vous.

J'ai l'honneur d'être, avec un profond respect,

Monsieur le Directeur général, Votre très humble et très obéissant serviteur

Renduel »

M. Sarrebourg nel frattempo ha appurato che Renduel si è personalmente accordato con i creditori, perciò prega il Directeur de la librairie di non tenere in considerazione la sua precedente comunicazione e di adoperarsi affinché le richieste del giovane *nivernais* vengano soddisfatte quanto prima. Un rapporto del prefetto della polizia conferma al Ministro degli Interni che Renduel si è assunto l'onere dei debiti contratti da M. Imbert e che quindi il fallimento di quest'ultimo non costituisce più alcun ostacolo per la concessione del brevetto al suo successore:

« Monseigneur,

J'ai l'honneur d'informer votre Excellence que j'ai prescrit l'enquête qu'elle m'a demandée par sa lettre du 17 de ce mois.

Il résulte des renseignemens qui me sont parvenus que le S. Renduel a pris des arrangemens avec les créanciers du S. Imbert et que la faillite de ce dernier ne peut plus être un obstacle à la transmission de son brevet.

Je suis avec respect,

Monseigneur,

Votre très humble et très obéissant serviteur.

Le Conseiller d'Etat, Préfet

A son Excellence le Ministre de l'Intérieur. »

E' così che in data sette agosto Renduel viene brevettato *libraire*, a condizione di prestare quanto prima giuramento alla Costituzione e al re

davanti al Tribunale di prima istanza dell'*arrondissement* in cui è domiciliato:

« Copie de Brevet de Libraire, délivré au Sieur Renduel, le 7 août 1827.

Au nom du Roi,

Nous, Ministre Secrétaire d'Etat au Département de l'Intérieur,

Vu l'article 11 de la Loi du 21 Octobre 1814,

Avons accordé et accordons au sieur Renduel (Pierre-Eugène) né le 18.Novembre 1798, en remplacement du Sr. [Sieur]Imbert, démissionnaire le présent brevet de libraire, à la résidence de Paris, département de la Seine, à la charge par ledit Sieur Renduel de le faire enregistrer au Tribunal de la première Instance de son arrondissement, après y avoir prêté le serment prescrit par la Loi. Délivré à Paris, le sept août, milhuitcentvingtsept.

Le Ministre Secrétaire d'Etat au Département de l'Intérieur,

Signé : Corbière

Pour copie conforme,

le chef de la librairie

G. de la Corbière »

Nel corso del 1827 Renduel si installa dunque al civico 22 della rue des Grands-Augustins, ove apre il suo *cabinet de librairie*, che negli anni a venire diventerà punto d'incontro e di ritrovo delle grandi celebrità del mondo artistico e letterario dell'epoca. Esordisce in maniera tutto sommato modesta, pubblicando un piccolo codice, alcuni racconti per bambini e un romanzo più che mediocre in quattro volumi, *L'homme blanc des rochers*, di un certo Toulotte. Il successo arriva quasi inaspettato a partire dal 1829, con *Les soirées de Walter Scott à Paris*, una raccolta di cronache francesi dal XIV al XVI secolo, a cura di Paul Lacroix, detto Bibliophile Jacob, e con la pubblicazione delle *livraisons* dei *Contes fantastiques* di Hoffmann, tradotti da Loève-Veimars. Nel giro di pochi anni Renduel si assicura la collaborazione dei più grandi nomi della letteratura dell'epoca offrendo loro proposte alquanto allettanti e vantaggiose sul piano economico, e

compiacendo la loro vanità artistica con edizioni di pregio, curate nei dettagli tipografici e illustrate da artisti celebri come i fratelli Johannot, Béranger e Nanteuil. Renduel diviene l'editore "ufficiale" degli scrittori romantici nel 1831, quando firma, in data 20 agosto, il contratto per *Marion Delorme* con Victor Hugo, subentrando così a Ladvocat, il grande editore alla moda dell'epoca della Restaurazione, che dopo il 1830 conosce un progressivo e inarrestabile declino. George Sand, pur non facendo parte del selezionato gruppo di scrittori che affollano la *boutique* di Renduel, ha parole di grande stima e considerazione per l'editore:

« [...] [Renduel] est avec Gosselin le seul éditeur capable de tirer parti d'un livre, et de populariser un succès. [...] »¹

Il nome di Renduel non è legato solamente a quello di Hugo, ma anche a quello di altri eminenti esponenti della *nouvelle école*, quali Alfred de Vigny, Alfred de Musset, Théophile Gautier, l'illustre critico Sainte-Beuve e Charles Nodier. Ai grandi nomi della scuola romantica vanno aggiunti quelli di autori oggi pressoché dimenticati ma che all'epoca godettero di fama indiscussa, come i fratelli Jules e Paul Lacroix, il già citato autore de *Les soirées de Walter Scott à Paris*, Paul de Musset, Alphonse Royer, Joseph d'Ortigue, Pétrus Borel, autore dei celebri e scandalosi *Contes immoraux*, Eugène Sue e Frédéric Soulié, per non citare che i più rappresentativi. La *librairie* Renduel infine è indissolubilmente associata a due straordinari successi editoriali, che destarono inaudito clamore ed ebbero grande influenza nel tessuto letterario e sociale del tempo: l'edizione completa delle opere di André Chénier (1833) in collaborazione con l'editore Charpentier, pubblicazione effettuata sotto la direzione di Henri Latouche, e l'eversivo *Les Paroles d'un croyant* di Félicité Lamennais (1834). A Renduel va anche ascritto il merito di avere per primo lanciato

¹ G. Sand, *Correspondance*, a cura di G. Lubin, Paris, Garnier, 1967, vol. III, pp.198-199, lettre 555 D (à G. Planche- Paris, vers le 23 décembre 1832).

sul mercato editoriale francese le opere di Heinrich Heine, fino a quel momento noto al pubblico e alla critica solo grazie ad alcuni articoli apparsi nelle pagine de l'«Europe littéraire» e alla traduzione di alcuni frammenti pubblicati nella «Revue des deux mondes», tradotti da Loève-Veimars. Nel 1837, quando la sua attività è al culmine della prosperità, Renduel trasferisce il suo *cabinet* al numero 6 della Rue Christine, vicino a quello che era stato il suo primo domicilio nella capitale. In questo stesso anno si interrompono definitivamente anche i rapporti con Victor Hugo, in seguito alla firma dell'ultimo contratto, il 31 maggio, per la raccolta poetica *Les Voix intérieures*. Pare che l'editore lamentasse un comportamento troppo esoso da parte del poeta, le cui richieste andavano aumentando ad ogni nuova pubblicazione; Renduel, temendo di andare incontro ad un disastro finanziario come non pochi dei suoi colleghi, dopo aver dato alle stampe *Ruy Blas* e *Les Rayons et les ombres* cede dunque la mano a Delloye. Nel frattempo la sua salute va lentamente risentendo delle fatiche e degli sforzi sostenuti durante questi pochi ma febbrili anni di intensa attività e Renduel, che in questo breve lasso di tempo ha accumulato una fortuna di tutto rispetto, medita di abbandonare il mondo dell'editoria e di ritirarsi nella pace e nella tranquillità della sua regione di provenienza. Nel 1838 investe buona parte dei suoi proventi nell'acquisto del castello di Beuvron, situato vicino a Clamecy, la cittadina dove ha trascorso buona parte dell'infanzia e dell'adolescenza, e progetta di stanziarsi lì definitivamente. Per circa due anni si divide tra lunghi e piacevoli soggiorni a Beuvron e la vita frenetica della capitale, dove il suo *cabinet* è ancora attivo, finché nel 1841, quando la pratica di liquidazione della libreria ha termine e l'attività viene ceduta agli editori associati Lecou e Delloye, si trasferisce nel suo castello, per non tornare a Parigi che fugacemente e sporadicamente. A Beuvron trascorre il resto della sua esistenza, dimenticando i clamori della vita cittadina, e abbandonandosi completamente alla cura della sua proprietà terriera e alla tranquillità della vita di campagna. E' qui che trasporta buona parte della sua collezione, formata dalle prime edizioni da lui date alle stampe, su carta

di pregio, ma anche quadri e medaglioni di artisti e letterati con i quali ha collaborato nel corso della sua intensa carriera editoriale. Stando alla testimonianza di Adolphe Jullien, amico di famiglia ed erede di gran parte delle collezioni di Renduel, molti dei libri presenti a Beuvron sarebbero andati scomparsi e perduti, soprattutto per incuria e disinteresse dello stesso proprietario, che non impediva ai domestici e ai contadini che frequentavano la sua dimora di prenderli in mano, di toccarli a loro piacimento e non di rado di farne anche un uso peggiore; Renduel avrebbe anche peccato di leggerezza e di eccessiva fiducia, dando anche alcuni volumi in prestito ad amici e conoscenti i quali però non si sarebbero poi preoccupati di restituirli:

« Renduel en avait gardé beaucoup de ces livres précieux, mais il en avait perdu aussi beaucoup par manque de prudence et par la bêtise des paysans qui fouillaient librement dans ces volumes, en regardaient d'abord les images et puis les déchiraient pour allumer leur feu. Ne surprit-on pas un jour la bonne et le jardinier qui s'escrimaient de la plume et du crayon sur une brichure dont l'édition *princeps* vaut de l'or aujourd'hui : *le Sacre de Charles X*, par Victor Hugo ? Renduel n'avait pas perdu des livres de ce seul fait : il en avait aussi donné à de prétendus amateurs ; il en avait prêté qui n'étaient jamais revenus - toujours les jambes des petits bateaux- [...]»¹

L'impegno e lo zelo che negli anni precedenti erano stati riversati nell'affannosa attività editoriale, confluiscono ora nell'impegno politico: Renduel viene infatti eletto a più riprese sindaco di Beuvron, incarico attraverso il quale si adopera per apportare delle migliorie alla località dove si è stabilito e per sostenere i più bisognosi e indigenti. I trentaquattro anni trascorsi in questo sperduto angolo della Nièvre fanno sì che il ricordo di lui vada progressivamente spegnendosi nella capitale; prima ancora che la

¹ A. Jullien, op. cit., pp. 76-78.

morte lo colga nel 1874, sono molti coloro che, a Parigi, credono che l'editore alla moda degli anni trenta sia già passato a miglior vita.

II. La *maison d'édition* Renduel

La struttura della *maison* Renduel

Una volta ottenuto il brevetto, Renduel installa il suo *cabinet de librairie* in una posizione alquanto strategica, al civico 22 di Rue des Grands-Augustins, una strada che all'epoca è una vera e propria «citadelle des livres», ove la maggior parte dei negozi sono aperti dalle otto del mattino fino alle diciotto di sera.¹ Anche Renduel entra dunque a far parte del rispettabile e selezionato mercato accademico collocato sulla *rive gauche*, nei pressi dell'università; l'altra importante sezione di *libraires* è invece concentrata nei pressi del Palais Royal, sulla *rive droite*. I librai come Renduel possono in questo modo procacciarsi la clientela più ricca e sofisticata della capitale, che vive soprattutto nei Faubourgs Saint-Germain e Saint-Honoré².

Come la maggior parte delle *maisons d'éditions* del XIX secolo anche quella di Renduel è di modeste dimensioni; come apprendiamo dal prezioso studio di Adolphe Jullien, il fulcro dell'attività è rappresentato dal giovane ed intraprendente editore e dalla moglie la quale, da buona e degna figlia di *imprimeur*, si incarica del delicato e oneroso compito di leggere e correggere le bozze destinate alla stampa. E' con ogni probabilità lo stesso Renduel che assume su di sé buona parte delle molteplici cariche che comporta il mondo dell'editoria, quali la valutazione sistematica e attenta dei manoscritti che gli vengono sottoposti, ma anche la supervisione della diffusione e distribuzione dei testi pubblicati; dalla corrispondenza di

¹ F. Barbier, *Libraires et colporteurs*, in R. Chartier, H.-J. Martin, op. cit., p.273.

² J. Smith Allen, *Il romanticismo popolare*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 167-172.

Sainte-Beuve apprendiamo ad esempio che il giovane editore si è visto costretto a recarsi personalmente in diversi punti della Francia per perseguire le non poche contraffazioni di uno dei testi di maggior successo della sua maison, *Paroles d'un croyant* di Félicité de Lamennais; così leggiamo in una missiva indirizzata a un certo M. Lucas:

« Mon cher Monsieur Lucas,

Renduel est en voyage dans le midi à Toulouse et à S[ain]t-Etienne pour les contrefaçons qu'on y fait des *Paroles d'un croyant*. Aussitôt qu'il sera de retour, je lui parlerai de votre désir et j'espère que cela ne fera pas de difficulté [...].»¹

il medesimo viaggio viene menzionato anche in una lettera che Sainte-Beuve scrive all'autore stesso dell'opera contraffatta, Félicité de Lamennais:

« [...] Renduel arrive d'un voyage entrepris dans le Midi pour arrêter les contrefaçons d'un CROYANT, mais les lenteurs du Commissaire de police ont fait manquer toute capture.»²

Nel *travail littéraire*, vale a dire nella ricerca di nuovi autori, Renduel è coadiuvato da amici scrittori, in particolare da Sainte-Beuve, che è legato a lui da un rapporto profondo, sincero e affettuoso, come emerge ancora una volta dalla corrispondenza. In una lettera indirizzata ai signori Olivier Sainte-Beuve designa infatti Renduel come uno dei suoi più cari consiglieri e confidenti:

« Ma détermination [arriver à Lausanne bientôt, le 15 peut-être] ne paraît pas ici, près de ceux qui la connaissent, aussi étrange que vous voulez bien

¹ Sainte-Beuve, *Correspondance générale*, a cura di J. Bonnerot, Paris, Stock, 1935, vol. I, p.441, lettre 377 (à Hippolyte Lucas- Ce 13 [juin 1834]).

² Ibid., p.458, lettre 398 (à Lamennais- [5 septembre 1834]).

supposer qu'ils la trouveront. Ampère, Lerminier, Buloz lui-même, Renduel, mon indispensable conseil, l'approuvent.»¹

E' Sainte-Beuve che raccomanda all'amico editore giovani autori di talento, e che intercede presso di lui affinché questi presti attenzione ai loro manoscritti. Ulric Guttinguer chiede ad esempio a Sainte-Beuve di sondare le intenzioni di Renduel, al quale vorrebbe confidare la pubblicazione del suo *Arthur*:

« Renduel s'en voudrait-il charger ? [de publier *Arthur*] Pourriez-vous le sonder sur ses intentions ? »²

Sainte-Beuve è piuttosto ottimista al riguardo, e si dice convinto che Renduel apprezzerà questo romanzo piacevole e ironico:

« Cher Guttinguer,
je veux vous parler d'*Arthur* que j'ai achevé. [...] C'est un roman aimable, touchant, un peu mondain, encore aristocratique et délicat, avec des velléités chrétiennes. [...] Il y a quelques suppressions, selon moi, qu'il faudrait faire [...]. Du reste lecture charmante, aimable, avec des traits de pinceaux qui sont bien vôtres, une ironie de bon goût, en un mot le fait de Renduel, en effet, plus que de M. Toulouse.
J'en parlerai à Renduel qui est en voyage pour une semaine.»³

Il riscontro dell'illustre critico non è però sempre favorevole; dopo aver letto la raccolta di versi del misconosciuto Léon Lenir, Sainte-Beuve, che ben conosce la linea editoriale della *maison* Renduel, prevede che il

¹ Sainte-Beuve, *Correspondance inédite de Sainte-Beuve avec Mr et Mme Juste Olivier*, a cura di Mme Bertrand, introduzione e note di L. Séché, Paris, Mercure de France, 1904, p.39 (A Paris, rue du Mont-Parnasse, 1 ter. Ce mardi matin 26 septembre 1837).

² Sainte-Beuve, *Correspondance générale*, a cura di J. Bonnerot, Paris, Stock, 1935, vol. I, p.411 (A Ulric Guttinguer- Décembre 1833).

³ Ibid., vol. II, pp.71-72, lettre 563 (A Ulric Guttinguer- [3 juillet 1836]).

giovane poeta dovrà rivolgersi ad un altro editore per veder pubblicata la sua fatica letteraria:¹

« Mon cher M. de Lamennais,
[...] j'ai lu le manuscrit de Lenir que m'a remis M. Rosé ; j'en parlerai à Renduel quoique je pense qu'il y a peu à espérer de ce côté, Renduel étant très déterminé, à ce qu'il me disait encore l'autre jour, à ne publier que des ouvrages sûrs et à ne plus faire ces annonces d'impression que compromettent de plus en plus les difficultés de la librairie [...]. »²

Anche Senancour, autore delle *Libres méditations religieuses*, dovrà procacciarsi un altro *libraire* perché Renduel, nonostante l'intercessione di Sainte-Beuve, non sembra disposto a voler inserire l'opera nel suo catalogo :

« Mon cher M. Labitte,
je viens encore vous demander un service, non pour moi, mais pour M. de Senancour qui, du reste, ne sait rien de ce que je fais. Il a mis la dernière main à une nouvelle édition toute prête des *Libres méditations religieuses*, il n'y manque que l'éditeur. Mon libraire ordinaire Renduel n'est guère disposé, je pense, à le prendre. [...] »³

La riuscita economica di Renduel, tra crisi e successi editoriali

Il mondo dell'editoria francese attraversa diversi momenti di crisi e difficoltà nel corso del XIX secolo, la cui responsabilità è da ascrivere non solo alla recessione economica che il paese attraversa a più riprese, ma anche e soprattutto alle falle finanziarie del sistema stesso; buona parte dei

¹ Il volume di versi di Léon Lenir, intitolato *Le pèlerinage de la vie*, viene infatti pubblicato, in data 7 novembre 1835, da Bréauté.

² Sainte-Beuve, *Correspondance générale*....., vol. I, p.488, lettre 437 (A Lamennais- Ce 14 décembre 1834).

³ Ibid., p.72, lettre 565 (A Ch. Labitte- [8 juillet 1836]).

nouveaux éditeurs avviano infatti un'attività in proprio senza disporre del necessario capitale, perciò ricorrono spesso alla pratica del credito per far fronte alle innumerevoli spese che devono sostenere (pagamento degli stampatori, della carta e, naturalmente, degli stessi autori). Vista la stretta interdipendenza tra i vari operatori del settore (*libraires, papetiers, imprimeurs*), la crisi economica dell'editore finisce con l'avere delle ripercussioni negative sull'intero sistema. Per poter arginare una così difficile situazione, che rischia di condurre non pochi editori al fallimento, viene richiesto l'aiuto dello Stato, tramite la pratica delle *souscriptions*, con la quale l'amministrazione si impegna ad acquistare un buon numero di esemplari di un'opera o di una collezione pubblicate dall'editore che ha fatto richiesta di usufruire di tale beneficio. Se lo stato finanziario della *maison* in questione è però alquanto compromesso, la sovvenzione statale difficilmente riuscirà ad impedire il fallimento della stessa. Alla fine del 1830 sono ben 440 i librai che presentano la loro richiesta di prestito alla *commission de commerce*, ma solo 74 domande di prestito vengono accettate; sulla lista dei beneficiari figurano i maggiori esponenti del settore, quali Barba, Canel, Dentu, Gosselin, Ladvocat, Renouard e lo stesso Renduel.¹ Se buona parte di questi nuovi editori cadono vittime dello stato di crisi del mondo del libro e vanno incontro alla rovina finanziaria,² Renduel costituisce invece una delle poche felici eccezioni. A differenza infatti di altri *libraires*, che assistono impotenti al decadere della loro impresa commerciale, Eugène Renduel riesce a infatti far fronte a questa fase di estrema difficoltà e a passare indenne attraverso il susseguirsi a catena di fallimenti cui si assiste nel funesto anno 1830.³ La sua riuscita finanziaria, come quella del collega Gosselin, è per buona parte da imputare all'evoluzione del mercato letterario, che conosce in quegli anni una sensibile evoluzione e assiste all'imporsi della figura del grande autore,

¹ N. Felkay, *Balzac et ses éditeurs...*, p.87.

² Si pensi, fra gli altri, a Barba, a Ladvocat, Urbain Canel, Dupont e Delloye, che si vede costretto a cedere il proprio fondo librario ai fratelli Garnier.

³ Basti pensare che, nel solo periodo luglio-dicembre 1830, sono ben venticinque i *librairies* che dichiarano fallimento (N. Felkay, *Balzac et ses éditeurs...*, pp.85-86).

che riesce a vivere della propria penna e le cui opere, richieste a gran voce, possono garantire la prosperità dell'editore che a lui si lega. Per Renduel quell'autore è Victor Hugo, le cui opere, dopo il 1830, possono garantire una tiratura di gran lunga superiore alla media, equivalente grosso modo ai 1.000 esemplari;¹ Renduel, che stipula il primo contratto con Hugo nel 1831, si azzarda infatti a tirare ben 2.500 copie dalle nuove raccolte poetiche che l'autore gli affida (*Les feuilles d'automne*, *Les chants du crépuscule* e *Les voix intérieures*), certo che i volumi non rimarranno a lungo invenduti; per la terza edizione del romanzo *Notre-Dame de Paris*, pubblicata nel 1836, verranno addirittura raggiunti gli 11.000 esemplari. Il trionfo commerciale di Renduel è anche il risultato di alcune scelte editoriali particolarmente fortunate: dopo un inizio non particolarmente brillante, che lo vede alle prese con autori di modesta levatura, Renduel immette sul mercato francese l'opera di Paul Lacroix *Les soirées de Walter Scott à Paris*, che ottiene un successo straordinario e immediato; in quello stesso anno inizia la pubblicazione, per *livraisons* successive, dei *Contes fantastiques* di Hoffmann tradotti da Loève-Veimars, che si garantiscono un analogo plauso di pubblico e di critica, tanto che l'editore decide di pubblicare una ristampa, negli anni 1832-1836, e una selezione di testi destinati all'infanzia, nel 1832. Questi primi *coups de maître*, insieme alla sovvenzione statale che gli viene accordata nel 1830, gli consentono di evitare il tanto paventato fallimento, che miete non poche vittime illustri. Negli anni a venire Renduel si impegna quasi esclusivamente nella promozione della nuova letteratura, subentrando a Ladvocat quale editore di punta del movimento romantico; la pubblicazione delle opere non solo di

¹ A partire dagli anni trenta del XIX secolo si assiste anche ad un cambiamento radicale in seno al mondo editoriale, il quale comincia ad assumere una fisionomia nuova e più moderna. Accanto alla tradizionale *librairie d'Ancien régime*, basata sulla logica artigianale della tiratura limitata, compresa tra i 1.000 e i 2.000 esemplari (suscettibile di essere moltiplicata e aumentata per stereotipia, a seconda delle esigenze e delle richieste), sistema che implica necessariamente l'adozione di prezzi piuttosto sostenuti, va prefigurandosi la nuova libreria industriale, nella quale l'aumento radicale delle tirature ed un innovativo sistema di distribuzione dei beni librari va di pari passo con la diminuzione del prezzo di vendita. Principali rappresentanti del moderno «sistema-libro» sono i *nouveaux éditeurs*, gruppo di cui fa parte lo stesso Renduel, personaggi di modeste origini che si adoperano per cercare di entrare a far parte del mondo dell'editoria, che all'epoca mostra una certa apertura e fluidità sociale (F. Barbier, op. cit., p. 104).

Victor Hugo ma anche di Charles Nodier, Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Alfred de Musset e di alcuni esponenti romantici minori gli assicura una certa fortuna, grazie alla quale riesce a sopravvivere alla crisi commerciale e ad ammortizzare i debiti contratti fino a quel momento. Nel 1834 Renduel consolida definitivamente la propria posizione economica pubblicando *Paroles d'un croyant* di Lamennais,¹ vero e proprio best-seller dell'epoca che nel solo anno di pubblicazione vende più di 35.000 copie, vendita che equivale alla maggiore tiratura raggiunta in Francia nella prima metà del secolo.² Con il passar del tempo però le pretese di Victor Hugo si fanno sempre più esose ed insostenibili, tanto che l'editore nel 1837 decide di rifiutare l'acquisto di *Ruy Blas* per 10.000 franchi; Renduel, che teme un lento ma inesorabile declino della sua attività, comincia a meditare di ritirarsi in campagna, sollecitato in questa sua scelta anche da problemi di salute. E' così che l'editore dei romantici ha la saggezza e il buon senso di abbandonare la partita prima di andare incontro, come molti suoi colleghi, al disastro finanziario, e di lasciare la capitale per il Morvan natio. Sainte-Beuve, che con lui rimane in contatto costante e lo informa sugli ultimi eventi della capitale, nelle sue lettere all'amico non può fare a meno di esprimere un certo rimpianto per colui che un tempo animava la vita intellettuale della capitale e che ora dedica tutte le sue energie al raccolto e alla vendemmia. Particolarmente significative sono queste tre missive del 1841:

« Mon cher Renduel,

[...] PORT-ROYAL va, bien qu'assez lentement ; mais je suis décidé à ne plus faire d'article et par conséquent à suivre sans désespérer. J'envie votre bonheur, par ce printemps naissant, à vous qui avez fini par réaliser le vœu d'Horace et du sage.

¹ Come puntualizza Frédéric Barbier quest'opera è tuttavia da considerarsi un successo editoriale (forse l'ultimo) dell'*Ancien Régime*, dato che le tirature sono sostanzialmente contenute (non superano i 1.500 esemplari), il prezzo di vendita rimane piuttosto elevato e la tecnica impiegata è ancora una volta la stereotipia (F. Barbier, op. cit., p. 107).

² J. Smith Allen, op. cit., p.145.

Mille amitiés
Ste-Beuve»¹

« Mon cher Renduel,
[...] Nos vacances n'ont plus qu'une vingtaine de jours. Sans aller à la campagne, je me suis en peu reposé ici, et je n'ai pas autant travaillé que précédemment. Pourtant, tout continue et, j'espère, ira à bon terme. [...] Rien ici de bien nouveau. La librairie sommeille. Charpentier et Mme Aspasie sont encore, je crois, aux Pyrénées : ils vous visiteront peut-être au passage.

Donnez-lui donc de bons conseils sur sa direction.

Voilà le temps qui se relève : tout annonce une belle fin d'été. Vos bleds vont se relever aussi, et votre cœur rural doit d'épanouir.

Mille amitiés, mon cher Renduel
Ste-Beuve»²

« Mon cher Renduel,
[...] Pendant que vous rentrez vos moissons et que vous récoltiez vos vignes, nous avons eu ici le tapage trop ordinaire, coups de pistolet et le reste : c'est par trop fort ! Tenez bon là-bas et bridez bien vos campagnards : qu'ils n'aillent pas faire comme à Clermont !

En vieillissant, on revient au pouvoir absolu pur et simple.

Tout à vous d'amitié, mon cher Renduel
Ste-Beuve»³

Ruolo sociale e immagine della *maison* Renduel

Come abbiamo già avuto modo di puntualizzare, Eugène Renduel fa parte di quella nutrita schiera di *nouveaux éditeurs* di umili origini che negli anni

¹ Sainte-Beuve, *Correspondance générale*..., vol. IV, p. 63, lettre 1191 (A Eugène Renduel- 20 mars [1841]).

² Ibid., p.140, lettre 1234 (A Eugène Renduel- 23 août [1841]).

³ Ibid., p.157, lettre 1252 (A Eugène Renduel- Ce samedi [25 septembre 1841]).

trenta dell'Ottocento si insediano nella capitale alla ricerca di fortuna e che contendono ai membri delle più prestigiose dinastie di *libraires* una posizione rispettabile nel tortuoso mondo editoriale. Per questi *parvenus* il mondo del libro, al pari di una qualsiasi altra forma di attività commerciale, rappresenta un mezzo di ascesa sociale, che consente loro di elevarsi al di sopra della propria modesta condizione di membri della piccola borghesia o delle classi popolari. La loro formazione scolastica è generalmente alquanto carente e spesso non va oltre l'insegnamento di grado primario. Nonostante la scarsa preparazione culturale, Renduel dà prova di straordinaria intelligenza e sensibilità letteraria, doti che lo rendono attento e interessato alle novità che il panorama francese dell'epoca propone. Egli ha infatti il merito di comprendere e presentare le grandi potenzialità che il nascente movimento romantico possiede, e l'abilità di raggruppare attorno a sé questa coorte di giovani talenti, grazie a proposte economicamente vantaggiose. Il suo *cabinet* diventa il comune luogo di incontro, di scambio e non di rado anche di scontro per gli scrittori del gruppo romantico, come ci ricorda il biografo *attitré* di Renduel, Adolphe Jullien:

«Cet homme [Renduel], par sa position et les services qu'on lui demandait, était le confident de chacun, et c'est à son cabinet, sorte de terrain neutre entre tant d'ambitions rivales, que venaient aboutir tous les propos méchants ou scandaleux, tous les commentaires défavorables d'écrivains qui se dépréciaient, par derrière, aussi fort que s'adulaient en face.»¹

E ancora :

«Le cabinet de Renduel était le rendez-vous des auteurs romantiques, qui venaient y flâner en colportant les nouvelles littéraires ou autres.»²

¹ A. Jullien, op. cit., p.46.

² Ibid., p.57.

Renduel, che elargisce servizi e favori con generosità e buon cuore, che ascolta e prodiga consigli, è la principale figura di riferimento di questo *petit monde* di personaggi che si conoscono e che si frequentano regolarmente nei salotti, nelle serate di gala o in occasione di qualche pranzo, come quelli organizzati da François Buloz, il potente direttore della «Revue des deux mondes», oppure quelli celebri in casa di Victor Hugo¹. Nella corrispondenza di quest'ultimo è facile imbattersi in biglietti e brevi missive con cui il grande scrittore invita il suo editore ed amico a recarsi presso la sua dimora, per trascorrere insieme qualche piacevole momento a tavola e approfittare dell'occasione per discutere degli ultimi dettagli di un contratto o della strategia da adottare per favorire il lancio sul mercato dell'ultima fatica letteraria di turno. Quelle che proponiamo qui di seguito risalgono tutte al 1832, fase iniziale della loro collaborazione lavorativa; la prima è del mese di novembre:

« Mille regrets, mon cher éditeur, de ne pas vous trouver chez vous. Est-ce que vous pourriez venir me voir ce soir un moment ? J'ai grand besoin de vous parler... nous avons besoin de nous entendre sur mille choses. C'est absolument nécessaire. [...] »²

Quelle che seguono sono state invece compilate nel mese di dicembre:

« Tâchez mon cher éditeur de venir demain à 10 h. déjeuner avec moi. J'ai mille choses importantes à vous dire. Il faudrait que nous allassions ensemble chez votre agréé pour que l'assignation au théâtre soit donnée dès

¹ Jullien racconta che Renduel fosse un intimo confidente di Mme Hugo, alla quale teneva compagnia durante queste lunghe serate, nel corso delle quali il marito si assentava, senza mostrare alcun riguardo né per gli ospiti convenuti né per la consorte, per recarsi a casa dell'amante, Mlle Juliette Drouet (A. Jullien, op. cit., pp. 116-117).

² V. Hugo, Lettre à Renduel, 30 novembre [1832 ?], in *Précieux autographes de l'époque romantique, provenant de l'éditeur Eugène Renduel*, Paris, Pierre Cornau, 1933 (Collection Adolphe Jullien).

demain. Tout cela est convenu avec Odilon Barrot, que j'ai vu ce matin. [...] Je crois que nous allons faire un bruit de diable.»¹

«J'ai vu hier soir Carrel, tout est convenu. Il a été excellent. Je vous contera la chose en détail. Sainte-Beuve peut faire l'article comme il le voudra et le porter aujourd'hui avec le fragment de préface. Carrel mettra tout. Carrel veut, en outre, un grand article politique pour un de ces jours sur l'affaire. Vous savez que c'est Odilon Barrot qui plaidera pour moi. Venez me voir.

Voici quelques lignes pour le *Journal des Débats* qu'un de nos amis m'a faites hier au soir. Elle sont en trop grosses lettres, ce qui serait ridicule. Vous ferez bien de les recopier et de les porter tout de suite.

Tout à vous

V.Hugo

Voyez Sainte-Beuve et les journaux.»²

«C'est mercredi que je plaide. Je crois, mon cher éditeur, qu'il est important pour vous, pour moi, pour le retentissement du livre et de l'affaire, que la chose soit catégoriquement annoncée la veille par les journaux. Voici sept petites notes que je vous envoie, en vous priant d'user toute votre influence pour qu'elles paraissent demain dans les sept principaux journaux de l'opposition. Vous ferez bien de les porter vous-même, et d'en surveiller un peu l'insertion. Faites-en d'autres copies, et ajoutez-y une ligne pour votre livre, si vous voulez. Je me repose de ceci sur vous, n'est-ce pas ? Vous comprenez combien c'est important. Répondez-moi un mot et venez donc dîner avec moi un de ces jours.

Votre ami.

Victor Hugo.»³

¹ V. Hugo, Lettre à Renduel, 3 décembre 1832, ibid. Lettera in cui Hugo si riferisce al processo intentato alla pièce *Le Roi s'amuse*.

² V. Hugo, *Correspondance*, in *Œuvres complètes*, Paris, Ollendorf, vol. I (*Lettres à la fiancée*), [s.d.], p.519 (A Monsieur Eugène Renduel [Déc. 1832]).

³ V. Hugo, Ibid., vol. IV, s.d., p.142 (A Eugène Renduel- Ce lundi matin [17 déc. 1832]).

Seguono altri due esempi di lettera, in cui il tono dello scrittore si fa perentorio, come se non ammettesse né repliche né rifiuti da parte del destinatario. Entrambe le missive recano solo il giorno e il mese (rispettivamente 23 settembre e 4 giugno) ma non l'anno in cui sono state redatte e spedite all'editore Renduel:

« Voici ma fête. Vous seriez bien aimable de me venir voir un de ces matins quand vous aurez un instant. Le plus tôt sera le mieux. »¹

« J'apprends tout à la fois, mon cher éditeur, que vous vous êtes battu, que vous avez été blessé, et que votre blessure est guérie. Si elle l'est, comme je l'espère, venez me voir un de ces soirs, dîner avec moi, par exemple. Si vous ne pouvez sortir, écrivez-moi comment vous allez. J'irai vous voir et m'informer de vos nouvelles, si je n'étais en plein travail, c'est-à-dire en prison dans une idée. »²

Un altro assiduo frequentatore del *cabinet* Renduel, nonché entusiasta ed attivo organizzatore di serate letterarie è Paul de Musset, fratello del più celebre e talentuoso Alfred, il quale si diletta ad intrattenere amici e conoscenti nella propria abitazione deliziandoli con letture ad alta voce di brani tratti dalle sue opere; invitato d'onore è l'editore Renduel, i cui giudizi sono tenuti in grande considerazione dal padrone di casa:

« Je suis empêché de réaliser le projet que j'avais de vous aller voir pour vous prier venir chez moi ce soir vendredi entendre une lecture que je fais à mon frère et à deux amis, seulement tâchez d'y venir, je commencerai à 8 h. ½ précises. C'est un petit roman où il y a de tout. Je serais bien aise que vous le connussiez... »³

¹ V. Hugo, Lettre à Renduel, 23 septembre, in *Précieux autographes...*

² V. Hugo, Lettre à Renduel, 4 juin, *ibid.*

³ P. de Musset, Lettre à Renduel, 28 juin, *ibid.*

Paul de Musset non manca di organizzare anche *tête-à-tête* più intimi e confidenziali con il suo editore, quando necessita di discutere di questioni particolarmente delicate, che riguardano generalmente un'opera in procinto di essere pubblicata; è il caso del biglietto che qui riproduciamo, con cui lo scrittore esterna al suo editore il desiderio di incontrarlo per parlare del romanzo *Table de nuit*:

« Mon cher maître, est-il convenu que vous me venez voir ce soir? et à quelle heure viendrez-vous ? Il y aura un verre d'eau sucrée pour votre estomac paisible et abat-jour sur la lampe pour vos yeux malades. Nous serons seuls absolument parce que nous avons à causer ; ...soyez donc assez gentil pour remettre au porteur l'exemplaire susdit de la TABLE DE LA NUIT. »¹

Il rapporto con gli autori

Renduel riesce a fidelizzare alla sua *maison d'édition* alcuni tra i più grandi autori del tempo non solo offrendo loro un trattamento economico particolarmente favorevole ed allettante, ma anche instaurando con gli stessi un rapporto basato sulla fiducia e la stima reciproche, coltivando con loro negli anni una solida e sincera amicizia. Renduel è l'editore generoso e indulgente al quale ci si può rivolgere per ottenere prestiti e anticipi quando il denaro scarseggia, e che sa aspettare pazientemente di essere rifiuto della somma concessa senza strepitare né fare troppe pressioni.

Lo scrittore tedesco Heinrich Heine, che Renduel ha il merito di lanciare sul mercato editoriale francese, ringrazia in più circostanze il conciliante editore, con il quale ha contratto diversi debiti nel corso degli anni, per non aver mai reclamato il suo denaro ed aver atteso in tutta tranquillità di essere rimborsato. In questa lettera del 11 marzo 1841 Heine mette Renduel al corrente delle somme di cui sta per entrare in possesso grazie all'imminente

¹ P. de Musset, Lettre à Renduel, 11 nov. 1834, in *Précieux autographes....*

pubblicazione della sua opera *De l'Allemagne* per i tipi di Delloye, operazione che gli consentirà finalmente di saldare i suoi debiti di vecchia data con il suo primo editore (che nel frattempo ha avviato la liquidazione della sua attività editoriale):

« Mon cher Renduel !

Ce n'est pas par négligence que j'ai tardé jusqu'à aujourd'hui de vous écrire Deloye (sic.) ne s'est pas pressé de me donner une réponse brillante. Il publie à présent ses livres dans le format de Charpentier qui crie qu'on lui prenait son invention et qui criera encore plus fort, quand on publiera dans ce format un livre portant le même titre qu'un des siens. Cet incident a donné lieu à des pourparlers assez bouffons. En résultat Deloye veut bien faire une édition de mon *Allemagne* dans un volume, en exigeant que j'ôte un tiers de l'ouvrage et que je remplace par du nouveaux - ce qui me fait de nouveaux frais de traduction. Ma rétribution sera de huit sous par volume ; cependant sur 1000 exemplaires 250 exemplaires ne me seront pas comptés. On me paye 1000 exemplaires d'avance, en billets de 100 fs. payables dans le courant de l'année et au commencement de l'année prochaine. -Voilà à présent ce que je vous propose, mon cher Renduel :

Je vous donne 500 francs argent comptant et je vous promets de vous payer encore 300 francs d'ici en trois ans si mon édition de l'*Allemagne* a réussi ou que je me trouve plus riche que dans ce moment. Soyez persuadé que je ne veux pas vous payer ces 300 fs. en vaines promesses et que vous ne les perdez dans aucun cas. Je suis très gueux dans ce moment, mais j'ai beaucoup d'avenir de fortune et je ne crois pas manquer l'honneur.

Si vous acceptez ma proposition, dont je ne doute pas, je vous prie de me nommer la personne à qui je remettrai un billet de banque de 500 francs et qui en retour me délivrera de votre part un écrit formulé de manière à ne laisser aucun doute sur mon droit de réimprimer l'*Allemagne*. Dans cet écrit vous ne mentionnez pas la somme que je vous paye, car Delloye n'a pas besoin de savoir qu'elle sert en même temps de m'acquitter auprès de vous d'une dette d'argent. - Quant à cette dette, je vous répète encore une fois

que je n'ai pas reçu pour 100 fs. de livres comme vous disiez l'autre jour ; je n'ai reçu que 12 Volumes à 2 fs. 50 c, et ça fait 30 fs. Cette remarque devient oïseuse après l'arrangement que nous font aujourd'hui ; elle sert toutefois à vous montrer que vous ne sacrifiez pas tant que vous imaginiez. Cependant cela ne m'empêche pas de vous dire mes remerciements (sic.) les plus sincères pour le sacrifice que vous faites et qui a toujours une assez grande valeur pour moi. Vous étiez toujours plein de bons procédés à mon égard et je serais enchanté si jamais je trouverais l'occasion de vous en prouver ma reconnaissance.

Votre ami

Henri Heine»¹

In un biglietto scritto a qualche giorno di distanza l'autore dei *Reisebilder* si preoccupa di assicurare ulteriormente il suo vecchio editore, ribadendo di essere intenzionato a restituirgli quanto prima la somma che gli spetta:

« Mon cher Renduel !

L'écrit que votre homme d'affaire m'a offert en échange des fs. 500 - que je lui présentais, ne contient qu'une autorisation de réimprimer mon livre dans un format déterminé, expressément déterminé. Je vous prie, mon écher ami, de rédiger cet écrit d'une manière à ne laisser aucun doute sur votre renonciation pleine et entière à tous les droits que vous aviez acquis comme éditeur de la 1^{ière} édition de l'Allemagne.

Soyez en outre persuadé que vous ne perdrez pas les 300 fs. que je vous redoïs ; par la présente lettre je reconnais le titre de cette dette dont je me débarrasserai encore plutôt que vous ne l'attendez.

Tout à vous

Henri Heine »²

¹ H. Heine, *Briefe 1831-1841. Säkularausgabe*, Berlin-Paris, Akademie-Verl.-Ed. du C.N.R.S., vol. XXI, pp. 395-396 (An Eugène Renduel in Château de Beuvron- Paris ce 11 mars 1841. Donnerstag).

² Ibid., p.396 (Brief 846. An Eugène Renduel in Château de Beuvron - Paris ce 18 mars 1841. Donnerstag).

Anche il truculento Pétrus Borel, che nel 1832 pubblica la raccolta *Champavert, contes immoraux* per i tipi Renduel, scrive una bella lettera al suo primo editore ringraziandolo per aver avuto fiducia in lui e nel suo manoscritto, ma anche per avergli elargito una cospicua somma di denaro, che avrà cura di rimborsargli non appena possibile. Borel, che evidentemente tiene in grande considerazione Renduel e desidera non perdere la sua stima, approfitta dell'occasione per scusarsi con lui per non avergli confidato anche la sua più recente fatica, *Madame Putiphar*,¹ giustificando questa sua azione con la necessità di far fronte ad una disperata situazione economica:

« Je vous adresse ce billet pour vous accuser réception de 50n frs. qui m'ont été donnés en votre absence...je tiendrai à honneur de vous les rembourser le plutôt possible...J'y tiendrai d'autant plus que par le fait vous avez moins de confiance en moi. Vous m'avez assuré que vous ne vous blessiez point de ce que le besoin pourrait m'entraîner à faire. Le besoin me force à aller vendre et faire marché n'importe où de ce qui peut m'appartenir ; ne pouvant me créer des ressources qu'en me repliant sur moi-même. Je ne pourrai vous donner MADAME PUTIPHAR. Je ne vous écris point cela par morgue : Je ne m'abuse point assez sur mon propre compte pour imaginer qu'un éditeur puisse avoir grand regret de me perdre. Mais une chose à laquelle je tiens beaucoup, c'est que vous soyez convaincu que ce n'est point de l'intérêt, mais le pénurie qui m'oblige à agir ainsi...Je me regardais et me regarderais toujours votre obligé d'avoir bien voulu vous charger de mon premier livre. je vous souhaite tout le bonheur qui me manque.»²

Un altro autore della “scuderia” Renduel che chiede, senza troppi preamboli né giri di parole, che gli venga prestato del denaro per soddisfare i propri capricci (nella fattispecie pagarsi una cena al ristorante) è Louis de

¹ L'opera sarà pubblicata, dopo lunghe e interminabili discussioni, presso l'editore Ollivier, nel 1839.

² P. Borel, lettre à Renduel (25 juillet 1833), in *Précieux autographes...*

Maynard, che con Renduel pubblica nel 1835 un romanzo di grande successo, *Outre-mer*:

«Envoyez-moi de l'argent pour que je paie, entre autre chose, ma part du dîner de ce soir, car je vous annonce que la personne a accepté et que c'est pour six heures aux Provençaux, cabinet particulier. Vous demandez M. de Courchamps qui est connu comme les côtelettes. Je regrette de n'être pas en assez florissante richesse pour vous éviter de payer votre écot et celui de votre futur client, mais il n'y a pas de roses sans épines... »¹

La medesima insolenza traspare anche da questo scarno biglietto scritto da Alexandre Dumas con cui lo scrittore, che pure non appartiene alla schiera degli autori editi da Renduel, non si fa scrupoli ad attingere alle risorse di quest'ultimo:

« Me prendriez-vous des billets Dondey-Dupré à 6 mois pour 15 mille frs. »²

Anche Sainte-Beuve non manca di batter cassa presso il suo editore nonché caro amico Renduel, ma il tono delle sue lettere è ben diverso da quello di un Maynard o di un Dumas; l'autore di *Volupté* è estremamente discreto e delicato nell'avanzare le sue richieste, quasi timoroso di arrecare disturbo al suo destinatario, come leggiamo nel seguente biglietto:

«Mon cher Renduel,
je vous serai très obligé si vous pouviez me porter aujourd'hui 50 francs à ajouter à nos 800 : voici un reçu en cas que vous puissiez.
Tout à vous

Ste-Beuve »³

¹ L. de Maynard, lettre à Renduel [s.d.], in *Précieux autographes...*

² A. Dumas, [lettre à Renduel], *ibid.*

³ Sainte-Beuve, *Correspondance générale*..., vol. II, p.206, lettre 608 (A Eugène Renduel- [avant juillet 1837 ?]).

Lo stesso dicasi per la seguente lettera, che risale al 25 settembre 1841 :

«Mon cher Renduel,
je vais vous paraître un *Moniteur* périodique très importun. C'est 100 f[rancs] ce mois-ci 30 7bre [septembre], que je compterais toucher ; et ainsi des autres fins de mois, suivant ce qui est convenu. Vous avez dû recevoir 4 feuilles du père Guénot : nous en avons 4 autres sur le métier. Mes vacances sont finies, et je suis depuis le 15 rattaché à mon collier. Je dois être logé à l'Institut le 1^{er} ou le 2 8bre [octobre] définitivement. [...]
Tout à vous d'amitié, mon cher Renduel

Ste-Beuve »¹

L'autore che più di ogni altro assilla Renduel con continue e insistenti richieste di denaro è Théophile Gautier, che con tono scanzonato lamenta il proprio stato di perpetua indigenza e invoca il soccorso del suo editore; nella missiva del 22 ottobre 1833 leggiamo quanto segue:

« Mon très cher,
j'ai été chez vous hier pour vous demander de l'argent car je crois que vous m'en devez encore un peu, si cela vous est égal, et la chose m'a paru si indécente à dire que je ne l'ai pas dite sentant que cela est tout à fait de mauvais goût et qu'il faudrait autant faire l'éloge du roi citoyen mais le fait est qu'il y marée basse dans mes poches vous m'obligeriez de m'allonger quelque menue monnaie.
Votre très dévoué noircisseur de blanc qui ne fait guère son métier

Th. Gautier

Je pense que le gaillard qui vous porte ma lettre n'est pas un voleur. Si vous avez de reste de l'argent vous pourriez le lui donner il est à peu près certain

¹ Sainte-Beuve, *Correspondance générale...*, vol. IV, p.157, lettre 1252 (A Eugène Renduel- Ce samedi [25 septembre 1841]).

qu'il me le rapportera, il répond au nom de Samuel, et il est infiniment sérieux.»¹

Altrettanto rappresentativa della simpatica sfrontatezza di Gautier e del rapporto di confidenza che intercorre tra lui e Renduel è la lettera del 28 dicembre 1833, che il mittente chiude con una lusinghiera espressione d'affetto:

« Mon cher Lovelace,
voici une stalle d'orchestre -je prétends que vous m'en ayez la plus grande reconnaissance.
Je n'ai pas de billets pour ainsi dire et je mets dehors pour vous un de mes plus amis intimes et une dame qui m'arracherait probablement les yeux si elle se doutait que j'ai la place que je lui refuse et que je la donne à un autre.
Vous devez cela à la belle conduite que vous avez tenue hier en m'envoyant de l'argent avec aisance et facilité et je vous jure que sans cela j'aurais été furieux aujourd'hui contre vous et je me serais plutôt empalé moi-même que de vous octroyer un billet eut-ce été un billet de soixantième galerie. A ce soir je vous aime de tout mon cœur

Th. Gautier »²

La capacità di ironizzare di Gautier raggiunge una delle sue punte più alte in questa lettera, che risale probabilmente al 1834:

« Je veux de l'argent, n'en fût-il plus au monde, si vous n'en avez pas vous m'en ferez - je n'ai pas le sol ou le son comme mieux vous aimerez - si vous ne me payez pas je vous prendrai votre cheval ou l'édition entière des francs taupins. En attendant, voici mon garnisaire que je vous envoie - vous aurez le plaisir de voir sa benoite figure soir et matin jusqu'à ce que j'ai mon beurre. Voici le jour de l'an et je n'ai sacre dieu pas de quoi acheter des bonbons et des poupées à mes petits bâtards. Je vous avertis que je ne ferai

¹ T. Gautier, *Correspondance générale*, a cura di C. Lacoste-Vesseyre, Genève-Paris, Droz, 1988, vol. I, p.36, lettre 18 (Th. Gautier à Eugène Renduel- [22 octobre 1833]).

² Ibid., pp.38-39, lettre 20 (Th. Gautier à Eugène Renduel- 28 décembre 1833).

rien tant que je serai à sec, pas d'argent, pas d'idée. Le meilleur parnasse pour moi est un petit tas d'écus, un gros ferait encore mieux sans doute. Je vous déteste cordialement. Votre très mécontent créancier.»¹

In quest'altro biglietto Gautier esprime il desiderio di acquistare un delizioso oggetto d'antiquariato scorto in un mercatino e per l'ennesima volta, essendo in ristrettezze economiche, si rivolge al suo editore di fiducia, pregandolo anche di fargli recapitare la somma di cui abbisogna poiché, impegnato com'è nella stesura di *Mademoiselle de Maupin*, è assolutamente impossibilitato ad uscire di casa:

«Je viens de découvrir chez un marchand de bric-à-brac un délicieux tableau de Boucher de la plus belle conservation. C'est une occasion que je ne veux pas manquer et n'ayant pas assez d'argent je prends sur moi de vous demander mon reste. Vous me feriez sincèrement plaisir de me le remettre. Je suis attelé à la Maupin et c'est ce qui m'empêche de rôder et d'aller vous voir.

Je vous salue cordialement

Th. Gautier
Place Royale ce lundi »²

Un'altra lettera particolarmente spassosa è la seguente, in cui lo scrittore, facendo leva sul suo straordinario talento di "imbrattacarte", assilla Renduel con l'ennesima richiesta pecuniaria:

« Mon illustre éditeur, souvenez-vous de me donner aussitôt que vous me verrez (ce sera demain à ne pas le cacher), 200 misérables frs., dont j'ai l'incongruité d'avoir on ne peut plus besoin. J'avais été aujourd'hui à votre palais (maison est trop commun) dans la vénérable intention de vous les demander de vive voix, Mais il ne s'est pas présenté de transition heureuse

¹ T. Gautier, *Correspondance générale*..., vol. I, p. 43, lettre 25 (Th. Gautier à Eugène Renduel- [1834?]).

² Ibid., p.44, lettre 26 (Th. Gautier à Eugène Renduel- [1834?]).

et j'aimerais mieux être coupé en quatre - une fois en long et une fois en travers que de dire quelque chose qui ne serait pas bien amené. J'espère que vous prendrez cette délicatesse en considération et que vous m'épargnerez d'avoir l'air d'un mendiant tendant son écuelle pour avoir de la soupe à une distribution philanthropique. Je vous écrirai tous les mois deux lettres pareilles jusqu'au jugement dernier et même un peu après et quand vous passerez la porte du paradis, le divin portier vous crierà, 3 sols une lettre pour M. Renduel, peut-être même sera-ce plus, car je ne sais si le ciel est département ou banlieue. Il y a cependant un moyen d'éviter tout cela, c'est d'aller en enfer, et vous êtes bien capable d'y aller ou de me donner des multitudes de billets de banque, ce que vous ne ferez assurément pas. Adieu juif, arabe, bedoin, lacenaire, parricide Libraire.... »¹

L'impertinente Gautier intercede anche a favore dell'amico Gérard de Nerval che, come lui, vagola in un perenne stato di miseria e implora Renduel di avanzare ad entrambi una piccola somma di denaro, per far fronte ai più immediati e impellenti bisogni; in cambio di tale gesto generoso, Gautier si impegna a offrire al suo editore un'opera scritta a quattro mani insieme a Gérard, *Les confessions galantes de deux gentilhommes périgourains*, progetto al quale i due starebbero lavorando insieme da qualche tempo:

« M. Eug. Renduel est très instamment prié de tenir quelque argent prêt au malheureux Th. Gautier, qui a laissé tomber hier le sien dans la rivière ainsi que le plus neuf de ses trois vieux chapeaux. ce sinistre a complètement épuisé ses moyens d'existence. Gérard est aussi dans la plus grande misère et c'est pourquoi il voudrait vous vendre quelque chose de très drôle fort cher parce que c'est vous. Ce quelque chose il le ferait conjointement avec moi. Ce sont les *Confessions galantes*....Vous nous donnerez à chacun 600 frs., ce qui est fort raisonnable pour une idée aussi neuve et sublime. Nous irons vous adorer ce soir ou demain et contempler au fond de votre officine

¹ Th. Gautier, Lettre à Renduel (11 janvier 1836), in *Précieux autographes...*

les rayonnantes splendeurs de votre hure éditoriale et dominotoriale...Ne nous laissez pas mourir sans confession et surtout sans argent.»¹

Il contratto per l'opera in questione verrà regolarmente firmato in data 22 luglio 1836², Renduel come da richiesta anticiperà parte del compenso, ma il manoscritto delle tanto decantate *Confessions* non verrà mai consegnato al fiducioso editore !

A qualche giorno dalla firma del suddetto contratto Gérard de Nerval, che nel frattempo è giunto ad Anversa, scrive una simpatica lettera al caro amico Renduel, per comunicargli con quale velocità e facilità il denaro da lui offerto si stia volatilizzando:

« Mon cher Renduel,

Nous sommes à Anvers. Nous partons pour Gand par un bâtiment à vapeur - et par un fort mauvais temps. Nous reviendrons à Bruxelles d'ici à la fin du mois. Nous sommes à Bruxelles à l'hôtel du Morian. C'est là que vous nous

¹ Th. Gautier, Lettre à Renduel (21 juin 1836), in *Précieux autographes...*

² Questi i termini del contratto relativo all'opera *Les confessions galantes de deux gentilhommes périgourds*, firmato da Renduel, Gautier e Gérard La Brunie in data 22 luglio 1836 (G. de Nerval, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1966, vol. I, p. 115 [Paris, 22 juillet 1836]):

ARTICLE PREMIER: «MM. Gautier et Labrunie vendent et cèdent à M. Renduel un ouvrage intitulé *Les confessions galantes...* devant former 2 volumes in-8° de chacun 25 feuilles d'impression.

ART. 2: «Mm. Gautier et Labrunie s'engagent à livrer le 1er volume de cet ouvrage fin août prochain et le second volume fin septembre aussi prochain. En cas de retard dans cette livraison au-delà du 15 oct. prochain et passé cette époque, ils seront passifs de 400 frs. de dommages-intérêts à retenir sur le prix du manuscrit. »

ART. 3: « Cette vente est faite moyennant la somme de seize cents frs., payable 500 frs. comptant...et les 11 cents francs restant en 3 paiements égaux... »

ART. 4: « L'ouvrage sera tiré à 15 cents exemplaires en deux éditions différentes. Les auteurs ne pourront disposer des éditions suivantes qu'après l'entier épuisement de ces quinze cents exemplaires.»

ART. 5: « Cependant après ce nombre M. renduel aura le droit à un nouveau tirage à son choix quant au nombre, moyennant un franc 50 c. l'exemplaire payable moitié comptant et moitié trois mois après.

Fait en triple, à Paris, le vingt-deux juillet 1836

Signé : Renduel

Approuvé l'écriture ci-dessus :
Théophile Gautier

Approuvé l'écriture ci-dessus :
Gérard La Brunie »

retrouvez, si vous venez. Je suis sobre de descriptions-sachez m'en quelque gré.

Je vous dirai que votre argent se fond en mannaie du pays d'une manière déplorable.

Votre dévoué

Gérard »¹

Nerval approfitta spesso della condiscendenza di Renduel, chiedendogli in più occasioni di rendergli dei piccoli servigi; nella lettera che qui riproduciamo lo scrittore, che si trova in Italia, prega l'editore di consegnare a nome suo una missiva ad una conoscenza comune, certo M. Duseigneur, con il quale da tempo Gérard non riesce a mettersi in comunicazione e di trasmettergli un messaggio da parte sua:

« Mon cher Monsieur Renduel,

Je vous envoie cette lettre directement, parce que j'ai là sur mes livres votre adresse exacte. Du reste, il paraît que j'ai oublié les adresses de tous mes amis, car j'ai écrit des lettres, et aucune ne paraît être parvenue. J'avais laissé à Duseigneur des inscriptions de rente, parce qu'il est le seul de nous autres qui ait un secrétaire fermant bien et ne redoute pas la saisie et qu'il est soigneux. Je l'ai prié d'Aix et de Nice de les vendre et de m'envoyer l'argent à Naples : je ne me rappelais plus son numéro dans la rue de l'Odéon. De sorte qu'à Naples, je n'ai rien reçu. J'ai vécu en *lazzarone* pendant dix jours. S'il ne les a pas vendues pourtant, c'est très heureux, car ces rentes ont haussé depuis : s'il les a vendues et reçu l'argent trop tard pour me l'envoyer, priez-le-donc, si vous le voyez, de ne pas me l'adresser à Agen, comme je lui ai écrit depuis deux jours, mais de me le garder : j'en ai reçu d'autre part. Veuillez envoyer cette lettre à lui d'abord, si vous savez

¹ G. de Nerval, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1989, vol. I, p. 116 (Lettre à Eugène Renduel - Anvers, 26 juillet 1836).

son numéro : c'est depuis 20 jusqu'à 30, je crois, rue de l'Odéon.
Pardonnez-moi votre peine et mon griffonage, - et adieu.

Gérard Labrunie

Si vous voyez Pétrus et Théophile, dites-leur qu'on les lit dans tous les
cabinets de lecture d'Italie.»¹

In quest'altra lettera del novembre 1834 il “vagabondo” Gérard, che sta scrivendo da Marseille, domanda a Renduel di recarsi presso Heideloff et Campe, in rue Vivienne, e fare richiesta a nome suo di un testo tedesco; in caso il libro non fosse disponibile e dovesse essere richiesto in Germania, Renduel dovrà trattenerlo presso di sé, in attesa dell'imminente ritorno dello scrittore nella capitale, se invece la libreria in questione lo possedesse già, Renduel dovrà inviarlo per posta ad Agen, città ove risiede attualmente Gérard, facendosi carico delle spese sia di acquisto (nella malaugurata ipotesi che il volume non gli fosse concesso *à crédit*) che di spedizione!:

« Mon bon Monsieur Renduel,

Voulez-vous me rendre un petit service ? Ce serait de faire demander chez MM. Heideloff et Campe, rue Vivienne, un livre allemand intitulé *Die Tochter der Luft*, je crois, drame de Raupach. Ils connaîtront bien cela chez M. Campe, quand même le titre ne serait pas exact. S'ils ne l'ont pas à Paris, mais ils l'auront, vous les feriez prier de le faire venir d'Allemagne et de me le garder à Paris, où je serai bientôt ; s'ils l'ont, vous auriez la bonté de me le faire envoyer sans perdre une minute *par la poste* chez M. Noubel, libraire à Agen, (département de Lot-et-Garonne), pour M. Gérard Labrunie. Comme il faudra payer la poste et le libraire, et que je ne puis le faire d'ici, je vous prie de vouloir bien vous en charger (mais quant au livre, je crois que vous pouvez le prendre à crédit comme libraire). La poste peut coûter un franc et le livre quatre franc, ou un peu plus ou un peu moins. Ce faisant,

¹ G. de Nerval, *Œuvres complètes...*, p. 120 (Lettre a Eugène Renduel [s.d.]).

vous me seriez bien agréable et bien utile, et je vous serais bien reconnaissant. S'il est impossible que le livre me parvienne cinq à six jours après l'arrivée de la présente lettre chez vous, il vaut mieux me la garder ; et si M. Heideloff n'a pas le livre, vous voudriez bien, en tous les cas, le prier de le faire venir. [...] »¹

La generosità di Renduel si estrinseca anche nell'atteggiamento dimostrato nei confronti di giovani autori ancora misconosciuti, ai quali egli accorda volentieri fiducia e ai quali si premura di offrire un'opportunità; il caso forse più eclatante e significativo è rappresentato dal già menzionato Heinrich Heine, che all'epoca del suo primo incontro con l'editore è un collaboratore non troppo noto della prestigiosa «Revue des deux mondes» di Buloz, nelle cui pagine ha fatto pubblicare, in successive *livraisons*, alcuni estratti dei suoi *Reisebilder (Tableaux de voyage)*.² Renduel pubblica dapprima, nel 1833, *De la France* e, benché questa prima operazione non riscuota un grande successo, egli decide di portare avanti il suo progetto e il 26 dicembre dello stesso anno firma un contratto con lo scrittore d'oltrere per la pubblicazione di *De l'Allemagne*.³ Nell'*Avertissement* del volume *De la France* l'editore si preoccupa di presentare al pubblico dei lettori questo autore di raro talento, che merita finalmente di essere scoperto e conosciuto in terra di Francia, sua patria d'adozione:

« Chacun se demande depuis quelque temps quel est cet Allemand d'un esprit si fin, si délicat, si riche d'imagination et si dépouillé de préjugés, docteur d'érudition toute germanique, se raillant, comme un bel esprit parisien, des docteurs de la Germanie, esprit moqueur et dédaigneux, et défenseur enthousiaste et sincères des droits de l'humanité. On veut savoir

¹ G. de Nerval, *Œuvres complètes...*, pp.124-126 (Lettre à Eugène Renduel -Marseille, novembre 1834-).

² Tradotti, come abbiamo avuto occasione di precisare nella prima parte del capitolo terzo, da Loève-Veimars.

³ Questa'ultima opera tuttavia verrà pubblicata non come volume separato bensì nel più vasto contesto delle *Œuvres complètes* di Heine che Renduel dà alle stampe, in prima edizione francese, tra il 1834 e il 1835.

surtout quel est cet allié de la France, venu sans être sollicité, fort de sa conviction, aussi peu soucieux des amitiés que des haines, pour jeter dans le bassin de notre force tout le poids de son influence. Cette armée est en effet, par le temps qui court, une puissance de premier ordre, puissance qui n'a à sa disposition ni canons, ni trésors [...]. »¹

La voglia e la volontà di Renduel di puntare e di scommettere sui giovani talenti emerge maggiormente se si mette a confronto il suo atteggiamento con quello di alcuni editori coevi; una volta che Renduel si sarà ritirato dagli affari per condurre una serena e placida esistenza nel suo castello di Beuvron, il povero Heine infatti durerà fatica a trovare un altro editore disposto ad accordargli il medesimo credito e a inserire nel proprio catalogo le sue opere. L'autore dei *Reisebilder* fa un primo tentativo con Gervais Charpentier, sottoponendo alla sua attenzione i propri testi, di cui ha riacquistato i diritti di pubblicazione:

« Henri Heine sort de la maison où il est venu me proposer l'impression de son Allemagne, il m'a dit vous avoir racheté le droit de la publication. Je ne sais trop ce que je déciderai, car j'ai bp. de besoin sur le chantier. Quoi qu'il en soit j'ai besoin de prendre connaissance du livre... Henri Heine me presse bp. Il n'a pas, m'a-t-il dit, un seul exemplaire du livre... »²

Charpentier, nonostante le insistenze dell'amico Renduel, che volentieri patrocina la causa dello scrittore tedesco, una volta letti i manoscritti si rifiuta categoricamente di dare alle stampe i testi di questo bizzarro giovane, che pullulano di parole deliranti e sconnesse:

« Je n'entends plus parler de vous... J'ai parcouru les ouvrages de Heine que j'avais fait prendre... et franchement ça n'est pas bon. C'est du dévergondage politique, philosophique, etc., sur tous les points enfin, et l'esprit qui s'y trouve quelque fois sent diablement le cruchon de bière.

¹ Citato in F. Barbier, op. cit., p.110.

² G. Charpentier, Lettre à Renduel (Paris, 14 octobre 1841), in *Précieux autographes...*

C'est d'un étudiant allemand échauffé. Je suis fâché de ne pouvoir les imprimer, car j'aurais au du plaisir à vous compter encore quelques piles d'écus de 5 frs., mais c'est impossible...[...] »¹

Dopo non pochi problemi e difficoltà Heine riesce a redigere un contratto con gli editori associati Delloye e Lecou per il volume *De l'Allemagne*, per poi passare, in un secondo tempo, presso la *maison* di Michel Lévy. Egli continua tuttavia a rimanere in contatto con il suo primo editore, al quale lo legano la stima e l'affetto; l'amicizia tra i due subisce un duro colpo negli anni 1852-1853, durante le trattative di Heine con Lecou e Delloye, ma dopo una serie di accese discussioni i rapporti sembrano normalizzarsi nuovamente. In quell'occasione Renduel si macchia infatti di un comportamento non proprio corretto, comunicando ai nuovi editori di essere ancora in possesso dei diritti di ristampa dei *Reisebilder*, che all'epoca in realtà sono già stati riscattati dall'autore. Heine in questa lettera a Ramond de la Croisette, che cura i suoi interessi legali, spende parole dure nei confronti del suo primo editore, tacciandolo di disonestà ed opportunismo:

« Dans la journée d'hier M. Lecou m'a fait prier autant par une lettre que par un de ses employés qui me l'a apportée, de lui donner un répit de trois jours par rapport à la saisie, afin qu'il pût écrire à Mr Renduel pour lui demander copie d'un traité que celui-ci lui avait dit avoir fait avec moi et par lequel il prétendait posséder le droit de réimprimer mon livre, les *Reisebilder*. Comme j'étais sûr qu'un tel écrit n'existait pas, j'ai nié positivement la possibilité [de son existence] de le produire. L'envoyé de M. Lecou m'ayant demandé la permission d'aller chez vous pour vous entretenir du même incident, je lui ai répondu qu'il pouvait faire ce qu'il voudrait, et que j'avais remis l'affaire entièrement entre vos mains. A peine ce Mr fut-il parti, lorsque M. Renduel, qui disait être par hasard à Paris, vint me trouver en personne, pour m'expliquer par quel malentendu il avait

¹ G. Charpentier, Lettre à Renduel (9 décembre 1841), in *Précieux autographes...*

donné lieu à l'édition Lecou. Il a avoué qu'il n'avait aucun écrit de moi qui lui donnât droit de propriété sur mon livre, et il s'est engagé, si je me désistais de mon procès, de me donner toute la satisfaction possible à cet égard. Je suis donc, Mr., très pressé de m'entendre avec vous à ce sujet, parce que Mr R[enduel] [est sur le point de] repartir vendredi pour la province. J'ai déjà envoyé chez vous ce matin pour vous faire prier de venir chez moi ou de m'envoyer quelqu'un ; mais vu la gravité de l'affaire, je m'empresse de vous faire savoir de quoi il s'agit. Je ne vous attends pas aujourd'hui, à cause de la grande distance et du mauvais temps, mais j'espère que vous viendrez demain. Pour le cas où vous ayez besoin de l'adresse de Mr R[enduel] j'ai l'honneur de vous indiquer qu'il demeure rue Paul-Lelong (près de la banque) à l'hôtel des colonies. [...] »¹

Successivamente Renduel tenta di riparare, *tant bien que mal*, all'errore commesso, per poter recuperare il rapporto d'amicizia con Heine, e a tal fine scrive una lettera al «Journal des débats» in cui chiarisce la propria posizione e ammette le proprie colpe; Heine gli fa anche promettere di devolvere la cifra che gli spetterebbe come indennizzo ai poveri di un villaggio situato presso il castello di Beuvron, proposta che l'editore accetta ben volentieri:

« Mr, je vous prie de vouloir bien, samedi, ou au plus tard lundi, venir chez moi ou de m'envoyer Mr votre premier clerc, avec qui j'ai déjà plusieurs fois conféré sur l'affaire Renduel ; il s'agit d'une consultation et d'un acte à dresser, qui ont rapport à la même affaire. [...] Je me suis fait donner par Mr Renduel une déclaration préalable qui met hors de toute contestation mes droits de propriété aux ouvrages qu'il a édités de moi ; et par-contre je me suis désisté de mon procès contre Lecou, qui de fait était hors de cause, du moment que Mr Renduel se constituait le seul coupable. [Ce dernier était pressé de partir, et comme il ne revient]. [Ce dernier en outre était pressé de partir]. Si la déclaration de Mr Renduel ne vous paraît pas assez concluant,

¹ H. Heine, *Briefe. Gesamtausgabe*, Mainz, Kupferberg, 1992, vol. III, p.450, lettera 1180 (An Ramond de la Croisette [?]- Paris).

je puis exiger de lui qu'à son retour à Paris, qui aura lieu en 15 jours, il m'en fasse une plus explicite. Il a été pressé de partir. Il a rédigé sous mes yeux une notice pour les journaux, où il explique aussi bien que possible l'erreur qu'il a commise, de vendre quelque chose qui ne lui appartenait pas. Il a mieux aimé s'exécuter lui-même, que de me laisser le soin de faire cette réclame scabreuse. J'espère qu'il tiendra parole ; car comme je n'ai pas renoncé à des poursuites contre lui, il reste toujours entre mes mains. Vous savez que j'ai renoncé à toute indemnité pour moi-même ; mais en place de cela je lui ai fait promettre sur son honneur de donner 250 frs. aux pauvres. Je n'ai pu insister pour une plus grande somme, Mr Renduel m'ayant assuré piteusement qu'il venait de perdre sa fortune. [...] »¹

Se ci affidiamo alle parole di Adolphe Jullien, Heine sarebbe solo uno dei tanti letterati in erba che avrebbero goduto della benevolenza dell'editore alla moda; pensiamo a due autori come Eugène Garay de Monglave e il già citato Louis Maynard de Queilhe², che grazie al sostegno di Renduel riescono all'epoca a raggiungere un certo successo editoriale, per poi cadere nell'oblio più completo, oppure al summenzionato Pétrus Borel, che a soli ventitre anni sottopone all'attenzione di Renduel il suo manoscritto di racconti brutali e bizzarri che vedranno poi la luce con il titolo di *Champavert*, e che il giovane firmerà con lo strano e inquietante soprannome di «Lycanthrope». Non dimentichiamo poi lo sfortunato Joseph d'Ortigue, giovane autore del sud della Francia che negli anni a venire saprà farsi apprezzare come autore di talento e come uomo onesto e valoroso, ma che negli anni trenta dell'Ottocento conduce una vita di ristrettezze nella capitale e si guadagna a malapena di che vivere compilando articoli di critica e di storia dell'arte per conto di «Le National» e la «Revue de Paris»; la bonomia di un editore come Renduel consente a questo musicista, per

¹ H. Heine, *Briefe. Gesamtausgabe.....*, pp.452-453, lettera 1183. (An Ramond de la Croisette-Paris 6 janvier 1853).

² Il primo, con lo pseudonimo di Maurice Dufresne, nel 1830 pubblica il romanzo *Burgraves*, coronato da un discreto successo, il secondo nel 1835 dà alle stampe il già citato romanzo *Ouverture*, che si guadagna il plauso generale.

qualche tempo trasformatosi in scrittore, di sopravvivere nel difficile mondo delle lettere. Così descrive la sua vicenda Jullien:

« C'était vraiment charité que d'accepter et de payer, fût-ce d'une somme modique, les livres qu'il [d'Ortigue] offrait. Renduel le comprit ainsi : non seulement il édita, en 1833, ce recueil d'articles sur la musique et les musiciens [*le Balcon de l'Opéra*], orné d'un élégant frontispice de Célestin Nanteuil, mais encore il lui acheta douze cent francs son roman provençal : *la Sainte-Baume*, qui n'avait pas grand mérite et n'eut aucun succès. La nécessité de vivre avait provoqué et la douce souvenance du pays natal avait facilité cette métamorphose passagère du musicien en romancier.»¹

Appartengono a questa schiera anche Léon Gozlan, che dopo aver a lungo navigato nei mari d'Africa e d'Asia nel 1830 si installa nella capitale per dedicarsi al giornalismo e al mestiere di scrittore, oppure Eugène Sue, che con Renduel pubblica il suo secondo romanzo, *Plik et Plok*, Théophile Gautier, che all'epoca del suo incontro con l'editore è ancora agli inizi della propria carriera di letterato (prima di pubblicare il celeberrimo *Les Jeunes France* con Renduel nel 1833, egli ha dato alle stampe solo due opere, il volume lirico *Poésies*, nel 1830, e *Albertus ou l'âme et le péché, légende théologique*, nel 1832), ma anche Alphonse Royer e Alphonse Karr. Non da ultime vanno citate le *femmes auteurs*, che assediano numerose il *cabinet* Renduel, facendo pressioni su quest'ultimo affinché presti attenzione ai loro scritti; se Rosa de Saint-Surin fallisce in quest'intento, più fortunata è invece tale Juliette Bécard, che dopo aver assillato il povero editore con innumerevoli missive, in cui lo rende suo malgrado partecipe di questioni familiari ed intime, vede coronato il suo sogno: nel 1834 Renduel dà infatti alle stampe il mediocre romanzo *Accès de fièvre*, gesto di generosità che egli si guarderà bene dal ripetere. Anche nel caso di Aloïsius Bertrand l'editore inizialmente sembra non smentire la sua fama di protettore dei giovani talenti: su insistenza di Sainte-Beuve nel 1833 Renduel accetta

¹ A. Jullien, op. cit., p.161.

infatti il manoscritto di questo eccentrico e talentuoso adepto del romanticismo dal titolo *Gaspard de la Nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, lo acquista e stila un *projet de contrat* che prevede una tiratura di ottocento esemplari. A distanza di qualche anno tuttavia l'opera non vede ancora la luce; il giovane Bertrand, in una lettera del settembre 1837, esprime la speranza che Renduel possa finalmente decidersi e che la pubblicazione del suo manoscritto sia imminente:

«[...] Vous ne saviez pas, lorsqu'un soir vous me serriez si chaleureusement la main chez le libraire Eugène Renduel, et lorsque, quelques jours après, vous daigniez monter chez ma mère, demandant, moi sorti, à me voir, non, vous ne saviez pas à quels combats ma douloureuse existence était alors livrée. [...] *Gaspard de la Nuit*, ce livre de mes douces prédilections, où j'ai essayé de créer un nouveau genre de prose, attende le bon vouloir d'Eugène Renduel pour paraître enfin cet automne [...].»¹

Renduel continua tuttavia a temporeggiare, poiché vuole dare alle stampe un prodotto di grande qualità; dal punto di vista della veste editoriale egli ha infatti progettato un volume di lusso corredato di vignette, mentre per quanto attiene al testo propriamente detto egli è lungi dall'essere soddisfatto e sollecita l'autore ad effettuare continui rimaneggiamenti e cambiamenti.² Bertrand non manca di fare incursioni nella *librairie* di rue des Grands-Augustins nel tentativo di incontrare l'editore e di rammentargli gli accordi precedentemente presi; in occasione di una di queste visite, essendo Renduel assente per ragioni di affari, il giovane Bertrand scrive un sonetto dal titolo *Monsieur Eugène Renduel* e lo lascia nel *cabinet* quale memento per lo sfuggente editore:

« Quand le raisin est mûr, par un ciel clair et doux.

...

¹ A. Bertrand, *Lettres retrouvées*, in *Le Keepsake fantastique*, Paris, Editions de la Sirène, 1923, pp.191-192 (A David D'Angers : Lettre I- Paris, le 18 septembre 1837).

² A. Jullien, op. cit., p.208.

A votre huis, clos encore je heurte. Dormez-vous ?
Le matin vous éveille, éveillant sa voix d'ange.
Mon compère, chacun en ce temps-ci vendange ;
Nous avons une vigne : -Eh bien ! vendangeons-nous ?
Mon livre est cette vigne, où, présent de l'automne,
la grappe d'or attend, pour couler dans la tonne,
que le pressoir nouveau crie enfin avec bruit.
J'invite mes voisins, convoqués sans trompettes,
A s'armer promptement de paniers, de serpettes :
Qu'ils tournent le feuillet : sous le pampre est le fruit.»¹

Nel frattempo la salute cagionevole dello scrittore, da tempo sofferente di una malattia di petto, peggiora e lo costringe a farsi ricoverare in ospedale. In quella spiacevole circostanza egli ha la fortuna di conoscere Sainte-Beuve e lo scultore David d'Angers, che prendono a cuore la sua vicenda e si prodigano per aiutarlo; il giovane Bertrand, che ormai si vede condannato al trapasso, esprime il grande desiderio di veder pubblicata la sua raccolta poetica, alla quale aveva lavorato con passione e dedizione, cesellandola e rimaneggiandola a non finire. Si prospetta dunque la necessità di rintracciare il manoscritto, che da tempo è contenuto in qualche scatolone nel *cabinet* Renduel, senza che questi si sia dato la pena di pubblicarlo. Il giovane autore si augura che l'editore possa dar prova di generosità e buon cuore restituendo il testo senza avanzare alcuna pretesa economica, e spera che l'amico Sainte-Beuve, grazie al suo ben noto talento letterario, possa apportare le dovute modifiche al manoscritto in vista della sua pubblicazione:

« [...] Renduel m'a donné pour *Gaspard de la Nuit*, je ne sais plus quel titre, sans doute comme prix de la 1^{re} édition, et comme prix du manuscrit, la somme de cent cinquante ou soixante francs. Il faut une déclaration de lui

¹ A. Bertrand, *Monsieur Eugène Renduel*, in Sainte-Beuve, *Correspondance générale...*, vol. IV, p.141.

qu'il ne réclame rien, ou ne réclamera rien plus tard. Craignons le coup du coupe-jarret.

Ce manuscrit ensuite, je dois vous le déclarer, est un vrai fouillis. Renduel m'y faisait faire tant de changements. Il est tout à fait provisoire, et devrait être rangé et revu d'avance, feuille par feuille d'impression. C'est donc une œuvre en déshabillé dont mon amour-propre [...] ne pourrait souffrir qu'on examinât les nombreuses imperfections, lacunes, etc., avant que je ne l'eusse remis dans ses habits décents. Si je vis dans huit jours, faites-moi le plaisir de me remettre le manuscrit. Si je suis mort à cette époque, je le lègue et le livre tout entier à vous, mon bon ami, et au si bon Sainte-Beuve qui fera tous les retranchements, modifications qu'il croira convenables.

Le manuscrit a besoin d'être réduit au tiers au moins, et la première préface doit être entièrement supprimée. [...] »¹

Sainte-Beuve intanto si preoccupa di mettere Renduel al corrente della gravità e dell'urgenza della situazione e, facendo leva sull'amicizia che lo lega all'editore, prega quest'ultimo di recuperare il manoscritto di Bertrand affinché possa essere resa giustizia al giovane:

« Mon cher Renduel,

vous souvient-il d'un manuscrit d'un pauvre jeune homme, Bertrand, que vous avez payé et non imprimé ? C'étaient des espèces de petites ballades en prose. Ce pauvre garçon, pris de la poitrine, a l'air de vouloir mourir ; il est à l'hôpital Necker.

David, le statuaire, qui s'intéresse à lui, voudrait ravoir le manuscrit. On verrait à le faire imprimer chez Pavie, à Angers, qui l'imprimerait gratis. Il ne s'agirait que de le ravoir de vous. Qu'en avez-vous fait ? Tâchez, mon cher Renduel, de vous en souvenir ; cela réjouirait les derniers instants du pauvre jeune homme de songer qu'il restera quelque chose de lui.

[...] J'envie votre bonheur, par ce printemps naissant, à vous qui avez fini par réaliser le vœu d'Horace et du sage.

¹ A. Bertrand, *Lettres retrouvées...*, pp.199-200 (A David Angers - Lettre V- Hôpital Necker, 19 avril 1841).

Renduel, che ha “dimenticato” di tener fede alla promessa fatta, cerca ora di riscattarsi come meglio può restituendo il manoscritto, che egli rivende agli esecutori testamentari di Bertrand alla medesima cifra da lui stesso versata in fase d’acquisto, quasi dieci anni prima, dando così prova di un’onestà sulla quale David d’Angers non avrebbe affatto scommesso. Nell’agosto del 1841, grazie dunque all’intercessione di David d’Angers e di Sainte-Beuve, la moglie di Bertrand rientra in possesso del manoscritto delle *Ballades*, che verrà pubblicato da Victor Pavie nel 1843, più di due anni e mezzo dopo la morte dell’autore.

La generosità e la benevolenza di Renduel non devono tuttavia essere erroneamente interpretate come sinonimo di ingenuità e avventatezza; Renduel non è certo uno sprovveduto e, come ogni altro suo collega *libraire*, è non solo un “produttore di cultura” ma anche un uomo di commercio, che deve saper badare ai propri interessi per poter sopravvivere nell’insidioso mondo dell’editoria. Il suo fiuto negli affari si rivela non solamente nella capacità di accaparrarsi autori di successo, ma anche nel saper gestire in modo oculato la propria attività, evitando inutili sprechi. La sua *largeur*, su cui ci siamo diffusi poc’anzi, è da vedersi non solo come un segno di bontà d’animo, ma anche come un abile mezzo di politica editoriale, di cui Renduel si serve per ingraziarsi autori di talento e di successo. Tale magnanimità inoltre è controbilanciata da un necessario opportunismo e da una non meno necessaria cautela; se Renduel ha fama di prestare denaro con grande facilità, soprattutto a quegli scrittori come Heine, Gautier e Sainte-Beuve con cui intrattiene un rapporto di maggiore confidenzialità, egli si dimostra altresì contrario ad altre “pericolose” forme di elargizione, quali un’eccessiva concessione di esemplari delle opere da lui pubblicate. Molte lettere a lui indirizzate si chiudono con la quasi

¹ Sainte-Beuve, *Correspondance générale...*, p.63, lettre 1191 (A Eugène Renduel- 20 mars [1841]).

inevitabile richiesta, da parte dello scrittore di turno, di qualche copia dell'opera fresca di stampa, da donare ad amici e parenti. Hugo ad esempio, ben conoscendo questa "pecca" dell'editore, prega i propri conoscenti di tenerlo informato circa le eventuali negligenze da parte di quest'ultimo; esemplari sono i seguenti biglietti, tutti indirizzati a Louise Bertin:

« [...] Monsieur Renduel l'a donné [*Notre-Dame de Paris*] à Me Armand pour qu'il [lacuna] et tu dois l'avoir reçu. [...] »¹

« [...] Renduel s'est chargé de vous faire parvenir votre exemplaire de *Han d'Islande*. Informez-moi, je vous prie, de tout retard ou de toute négligence de sa part.»²

« [...] Ne jugez pas ces bouts rimés trop sévèrement. J'ai écrit ces vers entre Harel et Renduel, deux tristes aîles pour un Pégas quelconque. Renduel s'est chargé de vous faire parvenir l'ex. de *Marie*. L'avez-vous reçu ? Il va sans dire qu'Armand a le sien, n'est-ce pas ? Vous seriez bien bonne de me faire savoir si MM. Janin et Béquet ont chacun le leur. Je les ai bien recommandés à Renduel. [...] »³

« [...] Je n'ai pas encore votre exemplaire de deux nouveaux volumes que publie Renduel [*Littérature et Philosophie mêlées*].»⁴

Hugo rivolge la medesima domanda anche ad altri amici, quali Sainte-Beuve, al quale si è preoccupato di far avere una copia del dramma *Le roi s'amuse*:

« [...] Je pense que Renduel vous a remis votre exemplaire [*Du Roi s'amuse*].»¹

¹ V. Hugo, *Correspondance familiale et écrits intimes*, Paris, Laffont, 1991, vol. II, p.86, lettre 762 (Léopoldine et V. Hugo à Louise Bertin- [8 nov. 1832]).

² Ibid., p. 118, lettre 791 (Léopoldine et V.H. à Louise Bertin- [4 juin 1833]).

³ Ibid., p. 141, lettre 812 (V. Hugo à Louise Bertin- [22 nov. 1833]).

⁴ Ibid., p.155, lettre 832 (V. Hugo à Louise Bertin- [20 mars 1834]).

e a Paul Lacroix, che avrebbe invece dovuto ricevere un esemplare di *Marie Tudor* :

« [...] Renduel vous a-t-il remis votre exemplaire de *Marie Tudor* ? [...] »²

Gautier non tradisce il proprio stile franco e schietto, e così come non ha pudori nel mendicare somme di denaro, allo stesso modo avanza al paziente editore la richiesta di una certa quantità di esemplari; nel biglietto che qui riproduciamo l'opera in oggetto è il romanzo *Mademoiselle de Maupin*:

«Jeune Renduel ayez la bonté de m'envoyer quelques Maupin, afin que je fasse commencer le tambourinage.

-Il faut mener cela d'une manière triomphante. *L'Eldorado* va commencer à paraître sous 8 jours ; ainsi dormez sur l'une et l'autre oreille.

Il faudrait faire congruer cette apparition et cette résurrection afin que j'occupe le monde entier toute cette quinzaine. Nous devons en faire partir une centaine d'exemplaires, si nous ne sommes pas des cuistres véhéments ; je vais écrire au cher vicomte [Hugo] pour qu'il me donne un coup de sa franche épaule.

Th. Gautier »³

Particolarmente interessante è la seguente lettera di Léon Gozlan, in cui è esplicita la ritrosia di Renduel a fare dono degli esemplari da lui stampati, anche in cambio di articoli favorevoli e compiacenti nei giornali e nelle riviste dell'epoca:

« J'ai parlé de Musset et je n'ai pas Musset ; je veux lire (*Notre-Dame de Paris* et je ne l'ai pas ; j'ai laissé le volume de Sainte-Beuve chez Janin, et vous ne l'avez pas réclamé ; j'ai fait des articles sur Nodier, et j'attends

¹ V. Hugo, *Correspondance*, in *Œuvres complètes...*, vol. I (*Lettres à la fiancée*), p.519 (A Sainte-Beuve- [Décembre 1832]).

² Ibid., p.536 (A Paul Lacroix- [s.d.]).

³ Th. Gautier, op. cit., pp. 91-92, lettre 87 (Th. Gautier à Eugène Renduel- 15 mai 1837).

encore Nodier. En vérité, dites-moi si l'on peut amasser peus (sic.) de griefs sur sa tête ? Envoyez-moi tout cela, je donnerai un franc à votre commis... »¹

Félicité de Lamennais, servendosi di Sainte-Beuve in qualità di intermediario, scrive un elenco dettagliato all'editore nel quale lo prega di fare avere un certo numero di copie del suo *Paroles d'un croyant* ai destinatari indicati:

« Je pars ce soir, mon cher ami, et comme je ne sais si je vous reverrai avant de monter en voiture, je vous écris ces deux mots pour vous prier de remettre à M. Renduel la note qui suit.

Exemplaires à envoyer

3 exempl[aires] à M. F. de la Mennais à Dinan, Côtes du Nord, par la poste.

1 d° à M. Denys Benoist, à Azy, par Nevers, Nièvre.

12 d° à M. Eugène Boré, rue de Vaugirard, n. 108.

1 d° à M. Arago, à l'Observatoire.

1 d° à M. Béranger, à Passy, rue Basse, n.22.

1 d° à M. Ballanche, rue du Cherche Midi, n. 21

1 d° à M. de Potter, rue St. Honoré, n.332.

1 d° à M. de Lamartine, rue de l'Université, n.82.

Disposez pour vous, mon ami, d'autant d'exemplaires que vous voudrez. [...] »²

Il tono si fa esacerbato nella seguente lettera indirizzata ad Ange Blaize, nella quale Lamennais lamenta la mancata serietà dell'editore, che non gli ha inviato il numero di copie da lui richieste:

« [...] N'oubliez pas, je vous prie, de régler avec Renduel. [...] J'avais demandé à Renduel 3 exemplaires de l'édition in-18 des PAROLES qu'il ne

¹ L. Gozlan, Lettre à Renduel, [s.d.], in *Précieux autographes...*

² F. de Lamennais, *Correspondance générale*, a cura di L. le Gouillou, Paris, A. Colin, 1977, vol. VI, p.162, lettre 2187 (A Sainte-Beuve- [9 avril 1834]).

m'a pas envoyés. Je vois mieux tous les jours combien j'ai été dupe pour cet ouvrage. [...] »¹

Lamennais del resto critica in più occasioni l'opportunismo di Renduel, e lo accusa in diverse missive di avere profittato di lui e del suo testo, che avrebbe garantito ottime rendite alla sua *maison*; leggiamo ad esempio quella a Charles de Coux, del 21 maggio 1834:

« [...] Cette lettre vous parviendra avant votre départ, mais pas assez tôt peut-être pour que vous puissiez terminer avec Renduel; mais peu importe rien ne presse, et les choses s'arrangeront aussi bien à votre retour. Je suis étonné comme vous de ces 1357 exemplaires. Cependant c'est un chiffre qu'il faut bien accepter. Quant à nos conventions sur le partage des bénéfices, j'ai toujours entendu que les 20 p % que j'accorde à M. Renduel, seraient prélevés sur le produit net et non sur le produit brut. Il se rappellera sans doute que je lui dis que c'était le 5 p % de plus que je ne donnais à mes autres libraires, qui, chargés seuls de tous frais quelconques, moins ceux d'impression, me tenaient compte du *boni* sur les exemplaires vendus sans remise. Je consens à ce que ce *boni* reste à M. Renduel, mais il trouvera sans doute juste aussi que ses 20 p % soient prélevés seulement sur le bénéfice net. Dans le cas où vous toucheriez ce qu'il me doit avant votre départ, veuillez le remettre à mon beau-frère [...]. »²

L'editore è invece alquanto conciliante con l'amico e collaboratore Sainte-Beuve, e si mostra disposto a concedere le copie che questi richiede per farne dono ad amici e conoscenti; si leggano ad esempio queste poche righe indirizzate ai coniugi Olivier:

¹ F. de Lamennais, *Correspondance générale...*, vol. VI, p.194, lettre 2274. (A Ange Blaize- Le 11 juillet 1834).

² Ibid., p.102, lettre 2212 (A Charles Coux- La Chenaie, le 21 mai 1834).

« Mon premier volume de *Port Royal* va être mis en vente dans une quinzaine de jours [...]. M. Ducloux veut-il que Renduel lui en envoie un certain nombre d'exemplaires ? [...] »¹

altrettanti significative quelle rivolte a Guttinguer, nella lettera del 31 dicembre 1836 che qui riproduciamo:

« [...] Rien ici de bien nouveau. Vos exemplaires ont été remis tous, excepté peut-être celui de Hugo, que Renduel veut porter lui-même. [...] »²

III. La linea editoriale della *maison* Renduel

Come abbiamo già avuto modo di osservare, l'impresa editoriale di Renduel, benché abbia avuto un ruolo di primissimo piano nel contesto della Francia romantica, ha una durata alquanto circoscritta e si estende su un arco di tempo che supera di poco i dieci anni: Renduel ottiene infatti il suo *brevet* nell'agosto del 1827, e già nel 1840 comincia a prendere accordi con altri editori per liquidare il suo fondo, azione che si conclude nel corso del 1841, quando lui e la moglie abbandonano definitivamente la capitale alla volta del castello di Beuvron.

Nel presente paragrafo tenteremo di illustrare in maniera più dettagliata la produzione editoriale della *maison* Renduel, dalla sua fondazione nel 1827 fino al 1837, anno che coincide con la fase di massima espansione e prosperità della sua attività commerciale, avendo cura di segnalare le opere più significative e rappresentative che in questo periodo vengono date alle stampe, ma cercando altresì di non trascurare autori e generi di secondaria

¹ Sainte-Beuve, *Correspondance inédite de Sainte-Beuve avec Mr et Mme Juste Olivier*, a cura di Mme Bertrand, introduzione e note di L. Séché, Paris, Mercure de France, 1904, p. 203 (Vendredi, 13 mars 1840).

² Sainte-Beuve, *Correspondance générale...*, vol. II, p. 141, lettre 627 (A Guttinguer- Ce 31 décembre 1836).

importanza.¹ Per portare a compimento questo lavoro sono state utilizzate come preziose fonti di informazione i cataloghi della *librairie* Renduel, conservati nel fondo 8° Q. 10 B della Bibliothèque nationale, ma anche le notizie fornite dalla «Bibliographie de la France» e dai cataloghi della Bibliothèque nationale stessa; i soli cataloghi editoriali della *maison* Renduel a tutt'oggi reperibili, essendo in numero alquanto esiguo (quelli conservati sono solamente quattro, due dei quali inoltre non recano l'indicazione della data),² non basterebbero infatti a ricostruire una panoramica completa dei testi pubblicati dal nostro nel corso della sua breve ma folgorante attività editoriale.

Prima di imporsi all'attenzione del pubblico e della critica come l'editore degli scrittori romantici, Renduel dà alle stampe una produzione piuttosto variegata, che include tanto testi di narrativa quanto opere di divulgazione.

(1827)

Renduel debutta nel mondo editoriale in modo alquanto modesto, pubblicando un piccolo codice in formato in-32 in collaborazione con un amico, e un testo destinato al pubblico dei piccoli lettori, i *Contes* di Arnaud Berquin, lo scrittore designato con l'appellativo *l'ami des enfants*. Sempre nel 1827, anno in cui ottiene il *brevet* da editore, pubblica un testo in formato in-18, la *Lettre de M. de Voltaire à l'Académie française sur Shakespeare et son théâtre*, memore forse degli insegnamenti del suo "primo maestro" M. Touquet, il *colonel-éditeur* che si era specializzato nella pubblicazione delle opere dell'autore di *Candide*.

(1828)

Nel corso dell'anno successivo la *maison* Renduel alterna l'interesse per la letteratura in lingua francese con testi a carattere linguistico, studi storico-archelogici e saggi giuridici; è del 1828 infatti la pubblicazione delle

¹ E' inevitabile che la panoramica qui tracciata non possa essere né sistematica né esaustiva, anche visto lo stato lacunoso delle fonti; ci auguriamo tuttavia di aver perseguito l'intento che ci eravamo prefissati, vale a dire rendere conto della ricchezza, della varietà e dell'elevata qualità letteraria della produzione editoriale di Renduel.

² I quattro cataloghi in questione sono riprodotti in appendice.

Oeuvres choisies de Le Brun, poeta lirico del XVIII secolo, invisato a buona parte degli scrittori coevi, che attribuivano il suo successo non tanto ai meriti poetici quanto alla sua supina devozione al potere,¹ ma anche quella della *Nouvelle grammaire italienne élémentaire et raisonnée, divisée en vingt leçons, avec des thèmes*, curata da un certo Clément-Pantini, con la collaborazione di M. Monaci e sotto la supervisione del cavalier G. B. Zannoni. Viene inoltre dato alle stampe il *Cours d'archéologie* di Désiré Raoul Rochette, più noto semplicemente come Raoul-Rochette, insigne archeologo del XIX secolo, autore di numerosi studi sull'antichità romana, greca ed etrusca, che ricopre dapprima la cattedra di grammatica presso il liceo Louis-le-Grand, successivamente quella di storia moderna e di archeologia alla Sorbona, per poi entrare all'Académie de Beaux Arts, di cui diventa *secrétaire perpétuel*. Sempre del 1828 sono due studi di storia del diritto francese, vale a dire *Des faillites et de leurs abus, ou Les Intrigues du syndicat dévoilés*, di J.-F. Ragon, e *De l'organisation du Conseil d'Etat en cour judiciaire: de sa juridiction..., des conseils de préfecture, et de la nécessité de créer des tribunaux administratifs*, a cura di Routhier Guillaume.

(1829)

Nel 1829 è sempre più marcata la volontà dell'editore di concedere spazio alla produzione letteraria, sia autoctona che straniera. Escono in quell'anno i due volumi in-12 di *Philotée, ou la Famille grecque, histoire morale* a cura di un certo Caubet, e il romanzo *Le Tartufe moderne*, del ben più celebre Alexandre Fursy Guesdon, noto con lo pseudonimo di Mortonval, scrittore e storico, autore di *vaudevilles* e collaboratore attivo di numerosi giornali liberali, che approda alla scrittura dopo alcuni anni di vita intensa e avventurosa al seguito del Duca d'Alba. Renduel pubblica inoltre due epistole politiche in versi di Jean-Pons Guillaume Viennet, acerrimo nemico della scuola romantica, l'*Epître aux convenances ou mon Apologie*

¹ La Harpe in particolare asserisce in più occasioni che Le Brun si sia limitato a comporre qualche strofa di pregio, senza mai riuscire a scrivere odi di qualità.

e *Epître aux mules de dom Miguel*, in cui l'autore, sostenitore delle idee liberali, inveisce pesantemente contro la guerra civile scoppiata in Portogallo. Sono del 1829 anche i quattro volumi di novelle che recano il titolo *Marionnettes politiques (moeurs contemporaines)* di Georges Touchard-Lafosse, giornalista, storico e prolifico narratore, nonché il romanzo di dubbia qualità *L'Homme blanc des rochers, ou Loganie et Délia* di Eustache-Louis-Joseph Toulotte che l'amico Jules Janin¹ non ha alcun timore a definire come segue:

« [...] A propos de compliments, je ne vous fais pas les miens de l'HOMME BLANC! [Roman de Toulette, 1828] C'est bien le plus insipide bavardage qui se soit écrit sous le soleil. Comment vous, Eugène Renduel, homme d'esprit et de goût, et, qui plus est, libraire de votre métier, avez-vous pu charger d'une pareille drogue ? Cela est illisible, croyez-moi.»²

Come abbiamo già avuto modo di accennare, è del 1829 il primo dei grandi successi editoriali di Renduel, *Les soirées de Walter Scott à Paris*, in cui l'autore Paul Lacroix, più comunemente noto con lo pseudonimo Bibliophile Jacob, che gli è stato attribuito tenendo conto del suo spiccato interesse per i libri e per il mondo delle pubbliche biblioteche, raduna una serie di antiche *chroniques* francesi; trattasi più precisamente di storie e aneddoti con cui il celebre narratore scozzese Walter Scott, che trascorre qualche tempo a Parigi nel 1826 per documentarsi sulla vita di Napoleone, intrattiene un ben selezionato gruppo di amici e conoscenti, per trascorrere piacevolmente le sue serate nella capitale francese.

Nel medesimo anno inizia anche la pubblicazione dei *Contes fantastiques* hoffmanniani, tradotti da Loève-Veimars, pubblicazione in cinque *livraisons* che si concluderà solamente nel 1833. I racconti fantastici di Hoffmann non sono però l'unica pubblicazione in lingua straniera che

¹ Janin non pubblica nulla per i tipi Renduel, ma è in ottimi rapporti con l'editore e non si fa alcun scrupolo ad esternargli il proprio punto di vista.

² J. Janin, Lettre à Renduel [s.d.], in *Précieux autographes...*

Renduel dà alle stampe nel 1829: l'editore affida infatti al letterato Eugène Garay de Monglave la traduzione del lungo poema in lingua portoghese *Caramuru, ou la découverte de Bahia* del poeta brasiliano José de Santa Rita Durao, vissuto nel XVIII secolo, e quella della *chronique portugaise* intitolata *Palmerin d'Angleterre*, compilata da Francisco de Moraes, scrittore portoghese del XVI secolo.

(1830)

L'anno successivo Monglave, che oltre ad esercitare l'attività di traduttore è anche uno scrittore prolifico benché mediocre, pubblica il romanzo *Le Bourreau* con lo pseudonimo di Maurice Dufresne, e riscuote un certo successo. Altri romanzi si susseguono numerosi nel corso del 1830: ricordiamo ad esempio *Les Mauvais garçons* del romantico Alphonse Royer, *La fin du monde, histoire du temps présent et des choses à venir*, di Rey-Dussueil, il romanzo in quattro volumi della scrittrice Louise Maignaud *La fille mère*, infine *Les deux fous, histoire du temps de François I^{er}, 1524*, romanzo d'ispirazione storica del fecondo ed eclettico Paul Jacob. Benché Renduel cominci a privilegiare nettamente le opere letterarie, tuttavia non disdegna di pubblicare anche testi di altro genere: studi a carattere giuridico come la *Législation et jurisprudence des tribunaux de simple police*, a cura di Daussy e Bost, ma anche opere di divulgazione medico-scientifica, come quella del Dr. Vergnies, *Du vrai principe médical, ou Vues utiles aux progrès de l'art et aux intérêts de l'humanité*.

(1831)

Il 1831 è un anno di svolta per la *maison d'édition*: il contratto siglato nel mese d'agosto tra Eugène Renduel e Victor Hugo per l'acquisto dei diritti del dramma *Marion de Lorme* ha un valore pressoché simbolico, poiché segna l'inizio della stretta e duratura collaborazione tra l'editore e il gruppo degli scrittori romantici, di cui l'autore di *Notre-Dame de Paris* rappresenta l'indiscusso capofila.

La produzione editoriale del 1831 annovera come quella dell'anno precedente un cospicuo numero di opere narrative, alcune delle quali sono

compile da autori fedeli alla casa editrice come Rey-Dusseuil, che redige la continuazione de *La fin du monde*, con l'opera *Le monde nouveau*, e Paul Lacroix che, dopo il favore riscontrato dalla sua opera prima nel 1829, sottopone al suo editore altre «histoires pathétiques et terrifiantes»,¹ cimentandosi nella stesura della seconda parte delle *Soirées de Walter Scott à Paris* e della *romance historique* dal titolo *Le Roi des Ribauds, histoire du temps de Louis XII*.

Non mancano tuttavia nuovi collaboratori, in primo luogo il fratello di Paul, Jules Lacroix, che entra a far parte della scuderia Renduel con il volume *Charles X*, ed Eugène Chapus, autore del romanzo *Le Caprice*. Nello stesso anno vede la luce anche il romanzo *Les Intimes*, scritto a quattro mani da Michel Masson e Raymond Brucker e pubblicato con lo pseudonimo di Michel Raymond, opera che desta all'epoca grande sensazione perché mette in scena, sotto le mentite spoglie dell'antipatico personaggio Clérambault, il burbero e scostante Henri de Latouche, che viene dipinto senza alcun scrupolo né pudore, tanto nell'aspetto fisico che nel temperamento.

Al 1831 risale anche l'incontro tra l'editore ed Eugène Sue, all'epoca agli inizi della sua carriera di romanziere, che egli abbraccia dopo una vita errabonda trascorsa solcando i mari di mezzo mondo; Renduel ristampa dapprima *Atar-Gull*, precedentemente uscito per i tipi di Vimont, allestendo un'edizione particolarmente sontuosa, con incisioni su legno ad opera di ben due illustratori, Henry Monnier e Henri Désiré Porret, e in un secondo momento dà alle stampe, in prima edizione, il *roman maritime* *Plik et Plok*, il cui straordinario *retentissement* consacra definitivamente la fama del giovane scrittore.

(1832)

A partire dal 1832 la *librairie* Renduel moltiplica in maniera esponenziale la pubblicazione di opere redatte da autori romantici o da scrittori che gravitano attorno alla *nouvelle école*; basti consultare il catalogo della *librairie Renduel* del settembre 1832 conservato presso la Bibliothèque

¹ A. Jullien, op. cit., p.132.

nationale,¹ le cui prime pagine sono interamente consacrate a Victor Hugo e a Charles Nodier, due dei principali esponenti del movimento. Del primo Renduel ristampa alcune opere, precedentemente pubblicate presso altri editori, quali il romanzo *Notre-Dame de Paris*, le raccolte poetiche *Odes et ballades* e *Les orientales*, e i drammi *Cromwell* e *Hernani*; dà anche alle stampe due edizioni originali, la raccolta lirica *Les feuilles d'automne*, la cui tiratura iniziale è di 1500 esemplari, e il dramma *Le roi s'amuse*. Anche nel caso di Nodier Renduel deve limitarsi per buona parte a ristampare produzioni anteriori, come *Jean Sbogar*, e due raccolte di novelle, la prima contenente *Le peintre de Salzbourg*, *Adèle* e *Thérèse Aubert*, la seconda *Smarra*, *Trilby* e *Hélène Gillet*;² l'editore ha tuttavia cura di presentare entrambi i volumi con una nuova prefazione. Non mancano però alcune opere inedite, che Renduel ha il piacere di immettere sul mercato per la prima volta: i romanzi *La fée aux miettes*, *Mademoiselle de Marsan*, *Le Nouveau Faust et la nouvelle Marguerite*, l'opera intitolata *Rêveries littéraires, morales et fantastiques* e la novella dal titolo *Le dernier chapitre de mon roman*. Altri romantici di grande levatura che figurano nel catalogo della *librairie* sono Sainte-Beuve, che nel 1832 pubblica il primo volume di *Critiques et portraits littéraires*, e Alfred de Vigny, che in questo stesso anno dà alle stampe *Les Consultations du Dr. Noir. Stello ou les Diables bleus*, in un'edizione particolarmente elegante e accurata, ornata da tre vignette di Toni Johannot. Come abbiamo già anticipato Renduel si avvale anche del contributo prezioso di una nutrita schiera di "romantici minori", molti dei quali sono oggi caduti nell'oblio, ma che all'epoca sono artefici di non pochi successi editoriali: nel 1832 fanno il loro debutto con la *maison* Renduel Paul de Musset con la raccolta di novelle dal titolo *la Table de nuit, équipées parisiennes*, impreziosita da una vignetta di Toni Johannot, e Frédéric Soulié con *Les deux cadavres*, uno dei più apprezzati autori del suo

¹ Il catalogo in questione è riprodotto in appendice.

² Questa *nouvelle*, a differenza delle altre due che compongono la raccolta, viene pubblicata per la prima volta.

tempo e maestro indiscusso del *roman-feuilleton* insieme ad Alexandre Dumas ed Eugène Sue.

Quest'ultimo, forte del successo ottenuto l'anno precedente con *Plik et Plok*, dà alle stampe il suo secondo *roman maritime*, *La Salamandre*;¹ nel frattempo l'instancabile Paul Lacroix, uno degli autori *à succès* di Renduel, arricchisce il fondo librario del suo editore con altre storie terribili e fantastiche, approntando nel solo anno 1832 ben tre nuovi romanzi: *Vertu et tempérament*, *histoire du temps de la Restauration*, *Un divorce, histoire du temps de l'Empire, 1812-1824* e *La Danse macabre, histoire fantastique du XV siècle*, dal titolo oltremodo esplicito.

Renduel accondiscende anche alla moda del romanzo storico, immettendo sul mercato opere come *Minuit et Midi, 1630-1649* di Henri Martin, *Charrette, roman historique*, di Edouard Bergounioux, *Don Martin Gil, histoire du temps de Pierre-le-Cruel*, *Le Comte de Villamayor, ou l'Espagne sous Charles IV*, e *Maurice Pierret, épisode de 1793* di Mortonval.

Non mancano opere dal titolo scabroso o *épatant*, che promettono al lettore delle sensazioni forti, come *Les amours d'un jésuite, suivies de lettres érotiques à Julie et d'un fac-simile*, a cura di una certa Anna-Maria Yung, designata nel frontespizio come la madre della protagonista del romanzo, e *La maîtresse et la femme mariée*, di Frédéric de Castillon.

Sulla scia del successo riscontrato dai *Contes fantastiques* di Hoffmann, che nel frattempo sono giunti alla loro quarta *livraison* con i quattro volumi dei *Contes nocturnes*, Renduel fa un'altra incursione nella letteratura tedesca pubblicando il volume *Tableau de l'histoire moderne*, di Friedrich Schlegel, letterato di altissima classe nonché direttore, editore e portavoce ufficiale del primo gruppo romantico tedesco, detto di Jena.

Nel catalogo figura altresì un romanzo storico tradotto dall'inglese, *Le secret du Roi*, di Power, la cui versione francese è curata da De Fauconpret.

¹ Sulla scia della produzione di Eugène Sue, Renduel pubblica anche l'opera del misconosciuto M. de Lansac, un ex ufficiale di marina che si prova anch'egli nella letteratura al pari dell'autore de *La Salamandre* e *Plik et Plok*, scrivendo *God-run, histoire maritime* (Paris, Renduel, 1832).

(1833)

Nel 1833 Renduel lancia alcune tra le più importanti opere del romanticismo francese, in primo luogo *Les Jeunes France, romans goguenards* di Théophile Gautier, *Un spectacle dans un fauteuil* di Alfred de Musset, l'unico testo che l'autore pubblica per i tipi di Renduel,¹ i drammi di Victor Hugo *Lucrèce Borgia* e *Marie Tudor*, edizioni di pregio con un frontespizio illustrato da Célestin Nanteuil, e la già menzionata raccolta *Champavert, contes immoraux* di Pétrus Borel. E' d'obbligo ricordare anche le opere di tre figure di minor rilievo ma pur sempre legate al gruppo del *cénacle*, vale a dire *Samuel, roman sérieux* del summenzionato Paul de Musset, *Les écorcheurs, ou l'usurpation et la peste, fragmens historiques, 1418*, del vicomte d'Arlincout, opera in tre volumi che ricopre una posizione di primo piano nella *littérature criminelle* e il romanzo *Raoul de Pellevé*, del comte de Pastoret.

Nel corso del 1833 si consolida ulteriormente il sodalizio tra l'editore e i fratelli Lacroix: Jules pubblica un *roman à sensation* dal titolo *Une grosseesse* e Paul a sua volta il romanzo *Quand j'étais jeune*; anche Eugène Chapus rimane fedele alla *maison* Renduel, pubblicando a quattro mani con Victor Charlier *Titime, histoires de l'autre monde*. Non mancano tuttavia nuovi nomi, quali Gustave Albitte, autore di *Un clair de lune* e *Une vie d'homme*, oppure Achille Du Clésieux, con *L'âme et la solitude*.

In collaborazione con l'amico Charpentier Renduel dà anche alle stampe, in questo stesso anno, un'opera di grande pregio e di straordinario valore letterario, le *Oeuvres complètes* di André Chénier, impresa impegnativa e delicata che viene affidata alla curatela di Henri de Latouche, che già in passato si era occupato in maniera egregia del poeta.

Degna di nota è la sempre maggior apertura della *librairie* verso le letterature straniere, in primo luogo quella in lingua tedesca: dopo

¹ I rapporti tra autore ed editore, che non sono mai stati particolarmente idilliaci, si spezzano definitivamente in seguito ad un gesto sconsiderato di Musset: questi, che non condivide la scelta di Renduel di approntare un'edizione lussuosa, non esita a spezzare le incisioni all'acquaforte preparate da Nanteuil gettandole per terra, facendo così andar perduto tutto il lavoro dell'artista (A. Jullien, op. cit., pp. 170-175).

Hoffmann e Schlegel, nel 1833 è la volta di un altro esponente del romanticismo d'oltrere, Ludwig Tieck, con *Le sabbat des sorcières, chronique de 1459*, opera tradotta da Henri-Thomas Martin e Louis Martin. Renduel avvia inoltre la pubblicazione delle opere di Heinrich Heine, con il volume *De la France*; l'editore conta di affidare l'impegnativa impresa all'amico Nerval, che si era già distinto qualche anno prima con la sua versione del *Faust* goethiano, ma questi si vede costretto a declinare l'allettante offerta per impegni precedentemente sottoscritti. Vista la confidenza che intercorre fra loro Nerval si permette di segnalare all'amico, in sua vece, qualche collega germanista, come l'ottimo Xavier Marmier:

« Mon bon M. Renduel,

Je vous remercie d'avoir bien voulu penser à moi pour la traduction de Heine ; mais j'ai dans ce moment-ci un travail énorme pour lequel je pioche depuis longtemps et qui va commencer à se produire ces jours-ci par une série d'articles dans un journaux. Ce n'est rien moins qu'une grande association artiste et sociale ; appuyée d'ouvrages importants et qui triomphera ou tombera entièrement pendant l'hiver prochain. Je vous expliquerai cela et il pourra bien y avoir là-dedans quelque affaire à votre convenance. En attendant je regrette bien de ne pouvoir me charger de votre travail. Si vous n'avez personne sous la main, il y a à la *Revue germanique* de Levraut des hommes de talent notamment M. Marmier dont j'ai vu un morceau aujourd'hui dans Le Cabinet de lecture. Mais vous avez sans doute des gens plus proches,

Votre bien dévoué

Gérard.

Je crois que Théophile a dû vous remettre un de ces numéros du *Mercure* où j'avais mis des fragments d'Hoffmann anciennement traduits. Je n'ai plus

l'autre et je n'en ai aucun. Vous retrouveriez cela chez Barbier qui a la collection mais ces fragments son bien courts.»¹

Alla fine la traduzione viene affidata ad Alfred Specht, anche se ignoriamo le motivazioni che possano avere spinto Renduel a preferire lui ad altri traduttori. Sarebbe stato forse più ovvio per l'editore rivolgersi a Loève-Veimars, a cui si deve la prima traduzione dei pezzi di Heine apparsi nel 1832 nelle pagine della «Revue des deux mondes», se non fosse che, proprio nel 1833, mentre è in corso la pubblicazione della quinta e ultima livraison dei *Contes fantastiques*, nascono profondi contrasti tra il celebre traduttore e Renduel, come ben dimostra lo scambio epistolare fra i due che qui riportiamo. Così scrive Loève-Veimars, in data 6 febbraio 1833:

« Je vous écrit de mon lit où me retient une indisposition que j'ai depuis dix jours, et ne puis vous dire que deux mots. Demain ou après, j'aurai la fin du volume sous presse à donner à l'imprimeur. Et le volume suivant huit jour plus tard. ² J'ai pris mes mesures en me faisant aider. Cependant je ne veux pas vous gêner. Si vous voulez, comme vous me le proposez, me rendre la propriété de mon travail, je trouverai immédiatement quelqu'un qui se chargera de vous débarrasser et qui se substituera à vous. Mais vous sentez qu'il faudra que je rentre aussi dans le droit de deuxième et troisième éditions de l'ouvrage entier, ce qui se pourrait faire en vous rachetant ce droit au même prix que je vous l'ai vendu. Voyez. »³

Renduel comunica seccamente il suo rifiuto a cedere i diritti dell'opera sui volumi che sono già stati pubblicati, come testimonia questa lettera scritta a qualche giorno di distanza:

¹ G. Nerval, *Œuvres complètes...*, p.117 (Lettre a Eugène Renduel -fin de 1834 ou 1835 ?-)

² Loève-Veimars si riferisce ai volumi della quinta ed ultima *livraison* dei *Contes fantastiques*, pubblicata nel corso del 1833.

³ Questa e le seguenti lettere sono tratte dal seguente volume: G. Marsan, *Introduction*, in G. de Nerval, *Nouvelles et Fantaisies*, Paris, Champion, 1928, III-V.

« Votre refus réduit vos offres à néant. Vous ne pensez pas, je crois, qu'il se trouve un homme assez sot pour prendre une queue d'ouvrages dont vous seul avez le début. Je vous offre de nouveau, puisque vous avez paru le désirer, de vous substituer quelqu'un et de vous faire rembourser vos frais, mais, encore une fois, à condition de rentrer dans mes droits, en vous les achetant au prix que je vous les ai vendus... »¹

La rottura definitiva è testimoniata da questa lettera, che Renduel scrive in data 13 marzo :

« Quoique vous ayez pris la peine de déguiser votre écriture sur la lettre que vous m'écrivez, je l'ai reconnue et je ne l'ai pas ouverte. De cela, vous pourrez vous en assurer quand vous voudrez. Croyez-moi, monsieur, tenons-nous à ce reste de rapports d'affaires que nous avons ensemble et ne communiquons pas sur autre chose. Je suis aussi peu disposé que vous pouvez l'être sans doute à susciter une querelle qui ne se terminerait pas amiablement, à en juger par votre caractère et par le mien... »²

Per tornare al nostro catalogo, nel 1833 Renduel propone al suo pubblico due nuovi romanzi dall'inglese, *De l'orme, histoire du temps de Louis XIII*, e *Les frères d'armes*, entrambi di James, la cui traduzione è nuovamente curata da De Fauconpret; il conte Charles de Montalambert da par suo si cimenta nella versione francese del testo polacco *Livres des pèlerins polonais*, di Adam Mickiewicz, volume che contiene anche una postfazione di Félicité de Lamennais, dal titolo *l'Hymne à la Pologne*.

Nel catalogo del 1833 figura anche *Le balcon de l'Opéra* di Joseph d'Ortigue, l'unico testo musicale edito dalla *librairie* Renduel.

(1834)

Nel 1834 escono in libreria alcune opere di Sainte-Beuve, il romanzo *Volupté* che Renduel, com'è sua consuetudine, annuncia da tempo nei

¹ G. de Nerval, *Nouvelles et...*, p. IV.

² Ibid., p.V.

propri cataloghi, e la ristampa di *Joseph Delorme - Vie et poésie* - e *Les consolations*. Nel medesimo anno vede anche la luce l'edizione originale dell'opera *Littérature et philosophie mêlées* di Victor Hugo. Paul de Musset pubblica un altro volume di racconti, dal titolo *La tête et le cœur, nouvelles équipées*, il succitato Joseph d'Ortigue, insigne studioso di musica, si prova nella letteratura con il romanzo *La Sainte-Baume* e Alphonse Royer, già autore nel 1830 di *Les mauvais garçons*, pubblica *Venezia la Bella*, che la mano felice di Célestin Nanteuil abbellisce con figure dipinte all'acquaforte. A questo elenco di *romantiques mineurs* va aggiunto il nome di Emile Cabanon, che nel 1834 pubblica un romanzo dal curioso titolo *Roman pour les cuisinières*.

I fratelli Jules e Paul Lacroix tengono fede alla loro reputazione di scrittori infaticabili, consegnando al loro editore due nuovi romanzi, rispettivamente *Corps sans âme* e *Les Francs Taupins*.

Fra le *nouvelles entrées* dell'anno 1834 possiamo annoverare F. Mercey, con *Tiel le rôdeur, romans et tableau de genre*, e il già citato romanzo di Juliette Bécard, *Accès de fièvre*.

Renduel, pur privilegiando nettamente la narrativa, non trascura nemmeno la produzione poetica, come testimoniano le raccolte di versi *Les hirondelles*, di Alphonse Esquiros, e *Premières pensées, poésies*, di Ducros. Con Azaïs e il suo *Cours d'explication universelle* l'editore fa anche spazio alla filosofia, e con *Philologie. Notions élémentaires de linguistique, ou Histoire abrégée de la parole et de l'écriture* di Charles Nodier mostra di interessarsi anche alle discipline linguistico-filologiche; nel catalogo Renduel non mancano nemmeno gli studi a carattere sociale, come quello di Lechevalier, intitolato *Etudes sur la science sociale*.

Per quanto attiene alla letteratura tedesca, il 1834 vede l'uscita di altre opere di Heinrich Heine, i due volumi dei *Tableaux de voyage* e quelli di *De l'Allemagne*, la cui traduzione è curata sempre da Alfred Specht; la *librairie* annovera inoltre nel suo fondo anche un testo tradotto dalla lingua

russe, *Rosslawlew, ou les Russes en 1812* di Sargoskin, a cura di Jean Cohen.

Il grande successo del 1834 è però l'opera di Félicité de Lamennais, *Paroles d'un croyant*, che in un primo momento si progetta di far uscire in veste anonima, date le vive reazioni che essa suscita negli ambienti religiosi ancor prima di essere immessa sul mercato. Una volta pubblicato, il testo vale al suo autore la ferma condanna da parte del Papa: i vertici della Chiesa cattolica non possono che esprimere il loro dissenso nei confronti di un'opera il cui socialismo mistico è per molti versi una negazione dell'ortodossia.

(1835)

Tra le pubblicazioni più interessanti e significative del 1835 vanno senza dubbio segnalati il secondo romanzo di Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin, double amour* e la nuova raccolta lirica di Victor Hugo, *Les chants du crépuscule*.

Il romanzo di Louis de Maynard, *Outre-mer*, pur senza assurgere al titolo di capolavoro, è uno dei grandi successi letterari di questo 1835, anno in cui si assiste alla fine della collaborazione tra l'editore e Jules Lacroix; quest'ultimo infatti, che a partire dal 1831 ha enormemente contribuito alla fortuna economica di Renduel con i suoi romanzi, dà alle stampe la sua ultima fatica, *Une fleur à vendre*.

Con le *Oeuvres complètes* di Arnaud Berquin, presentate in una sontuosa edizione con vignette incise sul legno, Renduel si prova di nuovo nella narrativa per l'infanzia, come già aveva fatto agli inizi della sua carriera, con il volume dei *Contes* dello stesso Berquin, e nel 1832, con la pubblicazione di una versione per bambini di alcuni racconti di Hoffmann (*Contes aux enfants*).

(1836)

Nell'anno 1836 due delle più grandi voci del romanticismo sono ancora presenti nei cataloghi Renduel: Hugo con la ristampa di *Notre-Dame de Paris*, in un'edizione particolarmente accurata nella veste editoriale, con

illustrazioni di Boulanger e dei fratelli Johannot incise su acciaio, e con il dramma *Angelo, tyran de Padoue*,¹ e Sainte-Beuve, con il secondo volume dei suoi celeberrimi *Critiques et portraits littéraires*.

Paul Lacroix, alias Bibliophile Jacob, autore sempre fertile, pubblica due nuovi romanzi, *La folle d'Orléans* e *Pignerol, histoire du temps de Louis XIV, 1680* ed una miscellanea in due volumi che raduna testi di diverso genere, dal dramma, alla dissertazione storica, fino alla critica letteraria, intitolata *Mon grand fauteuil*.

L'interesse di Renduel per la poesia si estrinseca nella pubblicazione di opere come *Marie, poème*, di Auguste Briseux, e *Des nuits, poème*, del Dr. François, ma anche in quella dello studio critico *Horizons de la poésie* di Ferdinand Dugué. Nel catalogo dell'anno 1836 è presente anche una monumentale storia della letteratura, che abbraccia il lungo arco di tempo compreso tra l'epoca precristiana e il XVIII secolo, l'*Histoire des lettres* di Amédée Duquesnel.

Accanto alla storia, rappresentata dallo studio di A. Lacharrière intitolato *De l'affranchissement des esclaves dans les colonies françaises*, figura anche il trattato pedagogico, ben esemplificato dall'opera *Education maternelle, simples leçons d'une mère à ses enfants*, a cura della poetessa Amable Tastu.

De Fauconpret pubblica l'ennesima traduzione dall'inglese, *Le jeune imposteur* di G.W. M. Reynolds.

(1837)

Nel 1837 si conclude la pubblicazione delle *Œuvres complètes* di Charles Nodier, iniziata nel 1832, formata da ben dodici tomi in sei volumi;² Hugo e

¹ Viene inserito nell'edizione del 1836 di *Marie Tudor*.

² Questo il contenuto dei dodici tomi delle *Œuvres complètes*: T. I: Romans, contes et nouvelles. Jean Sbogar, 3^e édition. T. II: Romans, contes et nouvelles. Le Peintre de Salzbourg: Les méditations du cloître. Adèle. Thérèse Aubert. T. III: Romans, contes et nouvelles. Smarra. Le Bey Spalatin. La Femme d'Asan. La luciole, idylle de Giorgi. Trilby. La Filleule du Seigneur. Une heure. Le Tombeau des grèves du lac. Sanchette. Hélène Gillet. T. IV: Romans, contes et nouvelles: La Fée aux miettes. T. V: Romans, contes et nouvelles. Rêveries. [Miscellanées. Des types en littérature. Du fantastique en littérature. De l'amour et de son influence. De quelques phénomènes du sommeil. M. de La Mettrie. De la Perfectibilité de l'homme. De l'Utilité morale de l'instruction pour le peuple. De la Fin prochaine du genre humain. De la palingénésie humaine.]

Sainte-Beuve, dal canto loro, pubblicano entrambi delle raccolte poetiche, rispettivamente *Les voix intérieures* e *Pensées d'Anôt, poésies*.

Altre pubblicazioni in versi sono l'anonima raccolta *Pensées d'août* e *La Christéide, poème en six chants*, di Christ Chardon.

Grazie alla mediazione di Sainte-Beuve, che raccomanda calorosamente questo romanzo all'amico editore, Ulric Guttinguer riesce a dare alle stampe il suo *Arthur*.

Con il 1837 si conclude anche la fase più attiva e produttiva della *librairie* Renduel; negli anni a venire l'editore, che a partire dal 1838 si allontana per lunghi periodi dalla capitale per trascorrere il suo tempo nel castello di Beuvron recentemente acquistato, dà alle stampe qualche altra raccolta poetica, di cui ricordiamo qualche titolo: *Les premières feuilles, poésies*, di Stanislas Cavalier e *Tout est bien, poésie*, di Victor Leroux entrambi editi nel 1838, e *Le vol des heures, poésies*, di Ferdinand Dugué, nel 1839, ma anche studi storici, come l'*Histoire des classes ouvrières et des classes bourgeoises* (1838) di Grenier de Cassagnac e testi per il teatro, come il dramma *Castille et Léon* (1838), di Ferdinand Dugué; non rinuncia alla sua passione per le letterature straniere e pubblica una raccolta di novelle di diversi autori italiani, fra cui Bandello, Magalotti e Bertolotti, tradotte da P.-F. Maulvault con il titolo *Le Tombeau sur la montagne et autres nouvelles*. L'ultima collaborazione di alto livello è quella con Sainte-Beuve, di cui pubblica *Port-Royal* tra il 1840 e il 1842. Con Victor Hugo i rapporti

T. VI : Romans, contes et nouvelles. Mlle de Marsan. Le Nouveau Faust et la nouvelle Marguerite. Le Songe d'or. T. VII : Le Dernier banquet des Girondins, étude historique, suivi de recherches sur l'éloquence révolutionnaire. T. VIII : Souvenirs et portraits. Souvenirs : Euloge Schneider. De la Réaction thermidorienne. Compagnies de Jéhu. De la Maçonnerie et du carbonarisme. Les Prisons de Paris sous le Consulat. - Portraits : Les Colonesl Fournier et Foy. Le Général Malet, le Colonel Oudet. Epilogue. - [Le Dernier chapitre de mon roman] T. IX : Souvenirs et portraits. -Souvenirs : Charlotte Corday. Saint-Just et Pichegru. Suites d'un mandat d'arrêt. -Portraits : Pichegru, Réal, Fouché. T.X : Souvenirs de jeunesse : Séraphine. Thérèse. Clémentine. Amélie. Lucrèce et Jeannette. T. XI : Contes en prose et en vers : Polichinelle. Le Bibliomane. Voyage de Kaout't'Chouk. Sybille Mérian. Lidivine. Baptiste Montauban. Jean-François-les-Bas-Bleus. Piranèse. Les Fiancés. La Combe de l'homme mort. Paul ou la Ressemblance. Trésor-des-fèves et Fleur-des-Pois. Le Génie Bonhomme. L'Homme et la Fourmi. Le Trésor, ou les Trois hommes. Le courrier de Potemkin. Les Furies et les Grâces. Babouk, ou l'Homme heureux. Retirez-vous de mon soleil. Dioclétien. Le Fou du Pirée. Le Poète et le mendiant. L'inscription. Un mot de César. L'Ambre. Le Bengali. L'Elu et le damné. [T. XII] : Philologie. Notions élémentaires de linguistique, ou Histoire abrégée de la parole et de l'écriture.

lavorativi si interrompono definitivamente alla fine del 1839, quando l'editore decide di cedere la mano al collega Delloye, che nel 1840 pubblica la raccolta poetica *Les Rayons et les Ombres*, opera che avrebbe dovuto formare il settimo volume di poesie dell'edizione Renduel.

Prima di approdare alla pubblicazione delle opere di Hoffmann Renduel non ha ancora definito la propria linea editoriale e dà alle stampe opere molto diverse fra loro per qualità e per genere: nel suo atelier infatti, tra il 1827 e il 1829, si alternano i racconti per l'infanzia di Berquin, opere di Voltaire, qualche pubblicazione di archeologia e di diritto, due lunghi poemi tradotti dal portoghese, i romanzi dei mediocri Mortonval e Toulotte e la prima delle «histoires terrifiantes» di Paul Lacroix, *Les soirées de Walter Scott à Paris*. I *Contes* di Hoffmann non costituiscono dunque il punto di arrivo di un particolare percorso editoriale che privilegi alcuni filoni tematici, alcuni generi (come ad esempio il *roman noir*, considerato per certi versi l'antenato del racconto fantastico) o alcuni autori in particolare. I *Contes* di Hoffmann si inseriscono tuttavia in maniera alquanto coerente nel catalogo della *maison* Renduel, il quale, pur senza trascurare il teatro e la poesia (pensiamo in primo luogo alle opere di Victor Hugo), privilegia nettamente la produzione narrativa, sia a cura di autori francesi che stranieri; come abbiamo avuto modo di osservare poc'anzi Renduel edita infatti fin dagli esordi un numero cospicuo di romanzi, novelle e racconti, spesso affidandosi a scrittori prolifici come Paul Lacroix, che nel giro di circa sette anni di collaborazione fornirà alla *librairie* Renduel ben undici *histoires*. E' sintomatico che in alcuni suoi cataloghi (per i quali si rimanda all'appendice) vi sia una sezione specifica denominata propriamente «romans».

Dovendo escludere la strategia editoriale quale motivazione principale, dobbiamo dunque chiederci quali possano essere state le ragioni che hanno

indotto Renduel, all'epoca¹ ancora agli inizi della propria carriera di editore, a scommettere su questo scrittore del quale, fino a qualche mese prima, nessuno o quasi in Francia aveva sentito parlare.

E' alquanto probabile che l'editore si sia gettato a capofitto in quest'avventura di ampio respiro anzitutto per ragioni economiche; Renduel, come ogni altro *libraire*, è prima di tutto un *homme de commerce* scaltro e abile, che sa fiutare al volo le opportunità più vantaggiose. Ad un osservatore attento e curioso del mercato letterario qual è il nostro editore, che di lì a qualche anno saprà radunare attorno a sé le voci più eminenti dell'allor nascente scuola romantica, non può sfuggire la portata straordinaria di un autore come Hoffmann, che promette di diventare, al pari di Walter Scott, uno dei grandi autori alla moda della Restaurazione, vale a dire uno straordinario e redditizio successo editoriale. Non dimentichiamo infatti che, dal mese di maggio a quello di dicembre dell'anno 1829, nelle pagine delle principali riviste letterarie di Francia si susseguono a ritmo serrato le traduzioni di alcuni racconti dell'autore berlinese e la pubblicazione di articoli e recensioni desiderosi di far conoscere all'ignaro pubblico francese le fantastiche bizzarrie di questo genio d'oltretorno. Pur essendo ancora agli inizi della propria attività editoriale, non disponendo dunque di un cospicuo capitale di partenza,² Renduel decide ugualmente di scommettere sul *conteur* tedesco, lanciandosi in un'impresa di non poco conto, la traduzione "completa" delle sue opere, mosso evidentemente dalla segreta speranza che il suo azzardo venga lautamente ricompensato. Con l'intelligenza che gli è propria, e che abbiamo avuto modo di apprezzare e valutare nel redigere il suo profilo, egli affida il delicato incarico ad un personaggio come François-Adolphe Loève-Weimars, che sembra possedere i necessari requisiti per portare a compimento nel migliore dei modi l'oneroso impegno: il traduttore in

¹ Ricordiamo che siamo alla fine del 1829.

² Per far fronte all'elevato costo di un'impresa di tali dimensioni, Renduel adotta una pratica molto in voga all'epoca, la vendita per *livraisons* successive, che gli consente di diluire, distribuendole nel tempo, le spese di produzione dell'opera.

questione ha infatti al suo attivo non poche pubblicazioni, per la maggior parte dal tedesco, lingua che i bene informati dicono padroneggi come il francese; è a lui inoltre che si deve il *retentissement* improvviso che circonda la figura di Hoffmann, avendo egli promosso e caldeggiato, in qualità di coredattore della «Revue de Paris», la pubblicazione dei racconti hoffmanniani nelle pagine della rivista, racconti di cui lui stesso ha curato la versione francese.¹ Loève-Veimars inoltre è un personaggio di spicco nella Parigi degli anni trenta dell'Ottocento, ove gode di straordinaria popolarità e il cui nome è per gli editori una garanzia di successo.

E' tuttavia verosimile ipotizzare che alla base della scelta di dare alle stampe le *Œuvres complètes* di Hoffmann non ci siano solo dei *mobiles* squisitamente lucrosi; alla luce di quanto abbiamo appreso circa la personalità dell'editore, riteniamo infatti di poter affermare che Renduel sia stato spinto anche da motivazioni di tipo culturale: come abbiamo in più circostanze evidenziato l'editore in questione si distingue infatti per la sua sensibilità letteraria, per la sua capacità di riconoscere e apprezzare le opere di buona qualità e gli autori di grande calibro e non da ultimo per la passione con cui apre le porte alle novità letterarie e agli scrittori misconosciuti. Come abbiamo infatti più volte ricordato nel corso del presente capitolo, Renduel è l'editore lungimirante che si impegna, durante tutta la propria attività commerciale, a promuovere la "nuova letteratura", di cui egli sa cogliere le potenzialità straordinarie; pur senza trascurare la *librairie classique*, che pur figura nel suo fondo editoriale,² Renduel crea un catalogo alquanto coerente, specializzandosi per l'appunto nella letteratura prodotta dal nascente movimento del romanticismo.³ A partire soprattutto dal 1831 le principali voci del *cénacle* si avvicenderanno nella *librairie*

¹ Eccezion fatta, lo rammentiamo velocemente, per l'estratto dal *Pot d'or*, tradotto da Saint-Marc de Girardin («Revue de Paris», mai 1829).

² Si veda in particolare il quarto catalogo Renduel, da noi riproposto in appendice, nella sezione denominata «Littérature et histoire».

³ La specializzazione in una determinata disciplina o in un determinato genere -pratica editoriale che comincia a diffondersi e ad imporsi proprio negli anni trenta dell'Ottocento- viene generalmente adottata per motivi di tipo commerciale-economico: essa è infatti suscettibile di assicurare alla *librairie* di turno una clientela fedele, di cui cerca di soddisfare gusti ed esigenze.

Renduel, e accanto a loro anche i cosiddetti *romantiques mineurs*, come il vicomte d'Arlincourt, il comte de Pastoret, Paul de Musset, Alphonse Royer, Joseph d'Ortigue, Michel Raymond, Emile Cabanon e Pétrus Borel. Questo giovane editore, di umili origini e di modesta cultura, legge con avidità e interesse i manoscritti che i vari scrittori in erba gli sottopongono fiduciosi, e sa riconoscere uno scrittore di chiaro e sicuro talento, spesso contravvenendo all'opinione comune e generale (pensiamo all'esemplare vicenda di Heine). La sua modernità consiste però non solo nel patrocinare gli esponenti della *nouvelle école* autoctona, ma anche nel prestare una costante attenzione alle produzioni in lingua straniera. Già agli inizi della sua carriera di editore Renduel si lancia nella pubblicazione di due *romans-poème* in lingua portoghese, *Caramuru, ou la découverte de Bahia*, dello scrittore brasiliano José de Santa Maria Durao, e *Palmerin d'Angleterre*, del portoghese Francisco de Moraes. Nei suoi cataloghi non mancano inoltre traduzioni dalla letteratura inglese, dei romanzi di James, Power e Reynolds, curate da De Fauconpret; Renduel si azzarda inoltre a proporre al suo pubblico, con straordinario spirito d'avanguardia, traduzioni di opere dell'est europeo, un'opera dal polacco di Mickiewicz, e un testo russo di un certo Sargoskin.

La motivazione economica e quella intellettuale si coniugano dunque, a nostro avviso, nel guidare Eugène Renduel nella decisione di dare alle stampe un'opera di così vaste proporzioni, decisione che, a posteriori, si rivelerà particolarmente fortunata e riuscita. Sarebbe alquanto utile disporre della corrispondenza tra editore e traduttore, per poter conoscere nel dettaglio quali accordi possano aver preso, a priori, Renduel e Loève-Veimars; sarebbe interessante in particolare sapere se l'editore abbia cercato di avere delle ingerenze nel lavoro di traduzione, se abbia esercitato delle pressioni sul traduttore onde farlo optare per una strategia traduttiva a scapito di un'altra, oppure se abbia affidato completamente l'incarico nelle mani del *translateur*, confidando sulle sue capacità e non mettendo in

discussione le sue scelte. In mancanza di tali documenti,¹ non ci rimane che formulare delle ipotesi, sulla base delle informazioni che abbiamo fin qui radunato circa il nostro editore. Ci sembra verosimile pensare che Renduel, legittimamente desideroso di riscuotere un buon successo, abbia spronato il traduttore ad approntare dei testi che potessero essere piacevolmente leggibili, quindi più facilmente vendibili; lasciare intonse tante “astruserie” di cui è infarcita la versione tedesca non avrebbe infatti rischiato di scoraggiare anche il più volenteroso lettore?

Renduel però, lo ribadiamo per l'ennesima volta, è anche un editore scrupoloso e raffinato, attento alla qualità dei prodotti che immette sul mercato, qualità che riguarda sia la veste editoriale del “prodotto libro”, quanto, naturalmente, la dimensione strettamente letteraria dello stesso. Pur avendo fatto il suo apprendistato nella *boutique* del colonel Touquet, che allestiva volumi grossolani e poco costosi, egli sa invece distinguersi per la cura quasi maniacale con cui segue le fasi di elaborazione di ogni testo da lui dato alle stampe; questa pignoleria lo conduce in più di un'occasione a ritardare enormemente la messa in stampa dell'opera di turno, come nel caso di *Spectacle dans un fauteuil* di Alfred de Musset,² ritardo che a volte si tramuta persino nella mancata realizzazione del volume stesso (ricordiamo la vicenda di Aloïsius Bertrand e del suo *Gaspard de la nuit*). I *Contes fantastiques*, in ossequio a questa ben nota politica editoriale, sono corredati da belle vignette dipinte dal celebre illustratore Toni Johannot e da un ritratto dell'autore a cura di Henri Dupont, che riproduce una silhouette

¹ Ignoriamo purtroppo quale fosse in generale l'atteggiamento di Renduel nei confronti dei traduttori che lavoravano al suo servizio, poiché non è stato possibile rintracciare alcun documento che attestasse di un qualunque contatto tra l'editore e i vari *translateurs*, non solo Loève-Veimars, ma anche Monglave, che cura due traduzioni dal portoghese, *Caramuru* e *Palmerin d'Angleterre*, De Fauconpret, traduttore di alcuni romanzi dall'inglese, Alfred Specht, che si occupa delle *Oeuvres* di Heinrich Heine, Henri-Thomas Martin e Louis Martin, alle prese con il *Sabbat des sorcières* Tieck, oppure i traduttori da lingue dell'est europeo, il Comte de Montalambert, che cura la versione francese di un'opera del polacco Mickiewicz, e Jean Cohen, che si cimenta nella traduzione di un testo del russo Sargoskin.

² L'editore ritarda la messa in stampa del volume di Musset sia perché insoddisfatto del testo, al quale l'autore è più volte invitato ad apportare delle migliorie, sia perché desideroso di presentarlo in veste particolarmente elegante, con le incisioni su legno di Nanteuil, sforzo che il bizzoso scrittore però, come abbiamo già avuto modo rilevare, non ha affatto apprezzato.

schizzata dallo stesso Hoffmann;¹ per questi piccoli volumi l'editore ha inoltre scelto una carta particolarmente pregiata, il cosiddetto *papier vélin*. Se Renduel ha messo tanta cura nel predisporre l'aspetto per così dire "materiale" di questi volumi, ci sembra probabile che egli abbia cercato di salvaguardare anche il contenuto e lo stile degli stessi, sollecitando il traduttore a lavorare con impegno e solerzia, al fine di dare alle stampe un'opera valida ed apprezzabile dal punto di vista letterario (se la ricerca di un'elevata qualità coincida però con il rispetto del testo di partenza o se, viceversa, essa implichi un rimaneggiamento radicale dell'originale, questo sarà solo l'esame del testo tradotto a potercelo dire).

Questa monumentale opera in venti volumi svolge un ruolo cruciale, e non solo finanziariamente parlando, nella produzione editoriale di Eugène Renduel, poiché rappresenta il primo passo verso la scoperta di una letteratura che è all'epoca ancora per buona parte ignorata in terra di Francia: sulla scia del successo riscontrato dalla loro pubblicazione l'editore sceglie infatti di proporre al suo pubblico i misconosciuti Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel e Heinrich Heine, autori di grande levatura che esercitano un'influenza notevole sugli scrittori francesi dell'epoca. L'editore dei romantici, che si fregia dell'illustre collaborazione con personalità del calibro di Victor Hugo, è anche un curioso esploratore di ciò che sta "al di là dei confini" e merita dunque appieno anche l'appellativo di mediatore culturale e linguistico.

¹ E' il Dr. Koreff a fornire all'editore la silhouette in questione, datagli anni prima da Hoffmann stesso, suo intimo amico.

BIBLIOGRAFIA

Fonti d'archivio

I. Archives Nationales de France

F¹⁸ 2342 «Direction de l'imprimerie et de la librairie. Circulaires, 1827-1876»

F¹⁸ I*17 «Enregistrement des brevets des libraires et imprimeurs de Paris, 1815-1864»

F¹⁸ II* 6-29 «Déclarations des imprimeurs. Paris. Années 1819-1841»

II. Bibliothèque Nationale de France

Recueil des catalogues et des prospectus des libraires de Paris, 1806-1831, Paris, Bibliothèque nationale de France, [s.d.]

8 ° Q ¹⁰ B «Catalogues d'imprimeurs et d'éditeurs 1811-1924»

«Bibliographie de la France : Journal général et officiel de la librairie», 1828-1845

Eugène Renduel

I. Contributi critici su E. Renduel

BACHELIN H., *Un éditeur romantique : Eugène Renduel*, «Mercure de France», 1^{er} juillet 1927, pp.41-65

BARBIER F., *Eugène Renduel éditeur de Heinrich Heine*, «Revue germanique internationale», 1998, pp.103-114, 198

BERSAUCOURT A., *Un éditeur romantique : Renduel*, «Marges», 15 juin 1927, pp.115-131 ; 15 juillet 1927, pp. 194-200

BETZ L.-P., *Henri Heine et Eugène Renduel*, «Revue d'histoire littéraire de la France», 1896, III, pp.449-452

GÉRIN M., *Eugène Renduel (1798-1874). Editeur romantique*, Nevers, G. Lebel, 1928

JULLIEN A., *Le Romantisme et l'éditeur Renduel*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1897 (I ed. in «Revue des deux mondes, 1895, pp.650-672 ; 1896, pp.154-182 e 601-622)

LACRETELLE P. de, *V. Hugo et ses éditeurs*, «Revue de France, nov. 1923, pp.75-79

II. Opere consultate (almanacchi, annuari, epistolari, biografie)

Almanach de la Nièvre pour 1841, 1841, p.193

Almanach des 25.000 adresses, Paris, Panckoucke, 1830-1840

Almanach général parisien ou Liste des 70.000 adresses de MM. les habitants de Paris, Paris, Luttor, 1834-1836

Annuaire du département de la Nièvre pour 1841, VII année, 1841, p.55

ASSELINEAU C., *Mélanges tirés d'une petite bibliographie romantique...*, Paris, Pincebourde, 1867

BALTEAU J. et al., *Dictionnaire de biographie française*, Paris, Letouzey et Ané, 1867

BALZAC H. de, *Correspondance*, a cura di Roger Pierrot , Paris, Garnier, 1960-1969, 5 voll.

BERLIOZ H., *Correspondance générale*, Paris, Flammarion, 1972-2002, 8 voll.

BERTRAND A., *Lettres retrouvées*, in *Le Keepsake fantastique*, Paris, Editions de la Sirène, 1923

BEUCHET A.J.Q., *Bibliographie de la France, ou journal de l'imprimerie et de la librairie*, Paris, Pillet aîné, 1811-1847, 35 voll.

Bibliothèque de M. Adolphe Jullien. Editions originales d'auteurs de l'époque romantique provenant pour la plus grande partie de l'Editeur Eugène Renduel, Paris, Giraud-Badin, 1933

Catalogue d'une curieuse collection de lettres autographes comprenant, entre autres, la correspondance de feu M. Eug. Renduel, Libraire, éditeur de l'Ecole romantique, Paris, Charavay, 1875

CURMER L., *Les Français peints par eux-mêmes*, Paris, Curmer, 1841, 4 voll.

DÉRÔME L., *Causeries d'un ami des livres, les éditions originales des romantiques*, Paris, Rouveyre, 1886-1887, 2 voll.

FONTANEY A., *Journal intime*, Paris, Les Presses Françaises, 1925

GAUTIER Th., *Avant-propos*, in *Le capitaine Fracasse*, Paris, Charpentier, 1889

GAUTIER Th., *Correspondance Générale*, a cura di C. Lacoste-Vesseyre , Genève-Paris, Droz, 1988, 12 voll.

GAUTIER Th., *Lettres à la présidente. Poésies érotiques*, Paris, Champion, 2002

GAUTIER Th., *Portraits contemporains. Questions actuelles*, Paris, Charpentier, 1874, p.9

HEINE H., *Avertissement*, in *De la France*, Paris, E. Renduel, 1833

HEINE H., *Briefe 1831-1841*, in *Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Sekulärausgabe*, vol. XXI, Berlin- Paris, Akademie-Verlag Éditions du C.N.R.S., 1970

HEINE H., *Briefe an Heine 1837-1841*, *Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Sekulärausgabe*, vol. XXV, Berlin- Paris, Akademie-Verlag Éditions du C.N.R.S., 1974

HEINE H., *Briefe. Gesamtausgabe. 1763-1803*, vol. II, a cura di J. G. Herder, Weimar, Böhlhaus, 1977

HOUSSAYE A., *Les confessions. 1830-1880*, Genève, Slatkine, 1971

HUGO V., *Correspondance familiale et écrits intimes*, Paris, Laffont, 1988-1991, 2 voll.

HUGO V., *Correspondance*, in *Œuvres complètes*, a cura di G. Simon, P. Meurice, Paris, Albin Michel, 1947-1952, 4 voll.

HUGO V., *Victor Hugo. Victor Schoelcher. Lettres*, a cura di Jean et Sheila Gaudon, Flohic éditions, 1998

IMBERT A., *Biographie des imprimeurs et des libraires, précédée d'un coup d'œil sur la librairie*, Paris, [s.n.], 1826

KOCK P., *Mémoires de Charles Paul de Kock, écrits par lui-même*, Paris, Dentu, 1873

LAMARTINE A., *Correspondance d'Alphonse de Lamartine (1830-1867)*, a cura di C. Croisille, Paris, Champion, 2000, 6 voll.

LAMARTINE A., *Correspondance inédite d'Alphonse Lamartine*, Nizet, 1994, 2 voll.

LAMARTINE A., *Correspondance Lamartine-Virieu*, Paris, PUF, 1987, 4 voll.

LAMENNAIS F. de, *Correspondance générale*, a cura di L. Le Gouillou, Paris, Colin, 1971-1981, 9 voll.

MERGIER-BOURDEIX, *Les amours de Jules Janin et "Le Mariage du critique"*, une correspondance inédite, Paris, Klincksieck, 1968

MÉRIMÉE P., *Lettres à Edward Ellice (1857-1863)*, Paris, Grasset, 1963

MÉRIMÉE P., *Lettres à Fanny Lagden*, Paris, Boivin et C.ie, [s.d.]

MÉRIMÉE P., *Lettres à la famille Delessert*, Paris, Plon, 1931

MÉRIMÉE P., *Lettres à Mme de Beaulaincourt (1866-1870)*, Paris, Calmann-Lévy, 1936

MÉRIMÉE P., *Lettres à Mme de Montijo*, a cura di C. Schopp, Paris, Mercure de France, 1995

MÉRIMÉE P., *Lettres aux Grasset*, a cura di M. Parturier, Paris, La Connaissance, 1929

MÉRIMÉE P., *Lettres libres à Stendhal, suivi de H.B. (décembre 1830-avril 1835)*, Arléa, 1992

- MÉRIMÉE P., *Une correspondance inédite*, Paris, Calmann-Lévy, 1897
- MUSSET A. de, *Correspondance, 1826-1839*, Paris, PUF, 1985
- Nécrologie*, in «Bulletin du bibliophile», 1880, p.127
- Nécrologie*, in «L'Illustration», 7 novembre 1874
- NERVAL G. de, *Correspondance*, Paris, Mercure de France, 1911
- NERVAL G. de, *Œuvres complètes*, a cura di J. Guillaume, C. Pichois, T. I., Paris, Gallimard, 1989
- NODIER Ch., *Correspondance croisée de V. Hugo et Ch. Nodier*, a cura di J.-R. Dahan , Plein Chant , 1986
- NODIER Ch., *Correspondance de jeunesse*, a cura di J.-R. Dahan, Genève, Droz, 1995, 2 voll.
- NODIER Ch., *Correspondance inédite, 1796-1844*, Slatkine, Genève, 1973
- NODIER Ch., *Œuvres choisies de Charles Nodier. Romans, nouvelles, souvenirs, contes, poésies, correspondance*, a cura di A.Cazes , Paris, Delagrave, [s.d.]
- Précieux autographes de l'époque romantique, provenant de l'éditeur Eugène Renduel*, Paris, Pierre Cornau, 1933 (Collection Adolphe Jullien)
- QUINET E., *Lettres à sa mère*, a cura di S. Bernard-Griffith e G. Peylet , Paris, Champion, 2003, 3 voll.
- RACOT A., *Portraits d'hier*, Paris, Librairie illustrée, 1887, pp.129-139
- SAINTE-BEUVE, *Correspondance générale*, a cura di J. Bonnerot , Paris, Stock, 1935, 12 voll.
- SAINTE-BEUVE, *Correspondance inédite de Sainte-Beuve avec Mr et Mme Juste Olivier*, a cura di L. Séché, Paris, Mercure de France, 1904
- SAINTE-BEUVE, *Premiers Lundis*, T. II, Paris, Michel Lévy frères, 1974, pp.359-360
- SAND G., *Correspondance*, a cura di G. Lubin, Paris, Garnier, 1980-1991, 25 voll.

SAND G., *Lettres inédites de George Sand et Pauline Viardot, 1839-1849*, a cura di T. Marix-Spire Paris, Nouv. éditions latines, 1959

SAND G., *Oeuvres autobiographiques*, Paris, NRF Gallimard, 1971 (Bibliothèque de la Pléiade), 2 voll.

STENDHAL, *Correspondance générale*, a cura di V. del Litto, Paris, Champion, 1997-1999, 6 voll.

SUE E., *Eugène Sue photographié par lui-même : fragments de correspondance non interrompue de 1853 au 1^{er} août 1857 avant-veille de sa mort*, Genève, [s.n.], 1858

VIGNY A. de, *“Pour vous seule”. 53 Lettres inédites à Céline Chollet*, a cura di J. Charpentreau, Paris, La maison de Poésie, 2000

VIGNY A. de, *Correspondance*, a cura di M. Ambrière, Paris, PUF, 1991, 4 voll.

VIGNY A. de, *Lettres d'un dernier amour. Correspondance inédite avec “Augusta”*, a cura di V. L. Saulnier, Genève-Lille, Droz-Giard, 1952

L'editoria francese in epoca romantica

ASSELINEAU C., *Bibliographie romantique. Catalogue anecdotique et pittoresque des éditions originales des œuvres de Victor Hugo, A. de Vigny, Prosper Mérimée, A. Dumas, Jules Janin, Théophile Gautier, Pétrus Borel, etc.*, Paris, P. Rouquette, 1872, p. XI

BARBIER F., *Chiffres de tirage et devis d'édition : la politique d'une imprimerie-librairie au début du XIX siècle, 1789-1835*, Comité des travaux historiques et scientifiques, «Bulletin de la section d'histoire moderne et contemporaine», 1978, n. 11, pp.141-156

BARBIER F., *Le Commerce international de la librairie française au XIX siècle (1815-1913)*, «Revue d'histoire moderne et contemporaine», janv.-mars 1981, pp.94-117

BARBIER F., *Le livre et l'espace industriel de production en France au XIX siècle*, in *Les Espaces du livre, les bibliothèques*, Colloque organisé par l'Institut d'étude du livre, Paris, IEL, 1979-1980

BELLOS D., *French book production in the 19th century: new materials, new methods*, Proceedings of the 7th Congress in the International Comparative Literature Association (Ottawa, 1973), Stuttgart, 1979, vol. II, pp.287-289

BELLOS D., *Le marché du livre à l'époque romantique : recherches et problèmes*, «Revue française d'histoire du livre», 20, 1978, pp.647-660

BELLOS D., *The Bibliographie de France and its sources*, «The Library», 5^e série, vol. XXVIII, 1973, pp.64-67

CARTERET L., *Le Trésor du bibliophile romantique et moderne, 1801-1875*, Paris, [s.n.], 1924-1928, 4 voll.

CHARTIER R., MARTIN H.-J. (a cura di), *Histoire de l'édition française*, vol. III, *Le temps des éditeurs*, Paris, Fayard-Promodis, 1995

CHATELAIN A., *Pour une histoire du petit commerce de détail en France. Lutte entre colporteurs et boutiquiers en France pendant la première moitié du XIX siècle*, «Revue d'histoire économique et sociale», 1971, Nr.3, pp.359-384

CHOLLET R., *Balzac et sa «grande affaire» de librairie. L'acte de société de 1833*, «L'année balzacienne», 1975, pp.145-175

CHOLLET R., *Un épisode inconnu de l'histoire de la librairie. La société d'abonnement général avec le texte inédit de Balzac*, «Revue des Sciences Humaines», Fasc.141, janvier-mars 1971, pp.55-109

CLOCHE M., *Un grand éditeur du XIX siècle, Léon Curmer*, in «Arts et métiers graphiques», 33 (1933), pp.28-36

CRAPELET G.-A., *Etudes pratiques et littéraires sur la typographie*, Paris, Crapelet, 1837

DARMON J.-J., *Le Colportage de librairie en France, sous le second Empire. Grands colporteurs et culture populaire*, Paris, Plon, 1972

DARNTON R., *L'Imprimerie de Panckoucke en l'An II*, «Revue française d'histoire du livre», 48^e année, n.s., Nr.23, avril- mai- juin 1979, pp.359-369

DARU P., *Notions statistiques sur la librairie, pour servir à la discussion des lois sur la presse*, Paris, F. Didot, 1827

DES GRANGES Ch. M., *La presse littéraire sous la Restauration*, Paris, Mercure de France, 1907

DOPP H., *La contrefaçon des livres français en Belgique, 1815-1852*, Louvain, Librairie universitaire, 1932

DRUJON F., *Catalogue des ouvrages, écrits et dessins de toute nature poursuivis, supprimés ou condamnés depuis le 21 oct. 1814 jusqu'au 31 juillet 1877*, Paris, Edouard Rouveyre, 1879

DUCHET C., *Un libraire libéral sous l'Empire et la restauration : du nouveau sur Royol*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», Paris, Colin, vol. LXV, pp.485-493

DUPONT P., *Histoire de l'imprimerie*, Paris, Dupont, 1854, 2 voll.

FAURE C. (a cura di), *Catalogue de librairies et d'éditeurs 1811-1924*, Paris, BNF, 2003

FEBRE L., MARTIN H.J., *L'apparition du livre*, Paris, Albin Michel, 1958,

FELKAY N., *Balzac et ses éditeurs. 1822-1837. Essai sur la librairie romantique*, Paris, Promodis, 1987

FELKAY N., *Grandeur et décadence d'un libraire-éditeur : Antoine, dit Edmond Werdet, 1793-1870*, «L'Année balzacienne», 1974, pp.153-186

FELKAY N., *La librairie et la presse de 1825 à 1845 : documents inédits première partie, années 1825-1829*, «Revue française d'histoire du livre», 49^e année, Nr.29, oct- nov., 1980, pp.685-699

FELKAY N., *Les libraires de l'époque romantique d'après des documents inédits*, «Revue française d'histoire du livre», 5, 3 (1975), pp.31-86

FELKAY N., *Les quatre faillites de Louis Mame*, «L'Année balzacienne», 1973, pp.145-156

FELKAY N., *Madame Veuve Béchét, éditeur des « études de mœurs »*, «L'Année balzacienne», 1977, pp.220-227

FELKAY N., *Urbain Canel (1789-1867), éditeur et ami de Balzac*, «L'Année balzacienne», 1971, pp.83-99

FOUQUE V., *De quelques abus en librairie et des moyens de les combattre*, Chalon-sur-Saône, Fouque, 1841

HÉBRARD J., *De la librairie, son ancienne prospérité, son état actuel, causes de sa décadence, moyens de sa régénération*, Paris, 1847

HUMBLLOT A., *L'édition littéraire au XIX siècle*, Paris, Evreux, [1911]

La commission d'enquête de la librairie de Paris, *Requête présentée à LL.EE.MM. les ministres du Roi*, Paris, F. Didot, [1829]

La commission de recherches de moyens de soutenir la librairie française contre la contrefaçon belge, *Compte rendu*, Paris, Panckoucke, 1837

LACHÈVRE F., *Bibliographie sommaire des keepsakes et autres recueils collectifs de la période romantique*, Paris, 1929, 2 voll.

LELIÈVRE P., *Livres et libraires en Avignon à l'époque romantique*, in *Mélanges d'histoire littéraire et de bibliographie offerts à Jean Bonnerot*, Paris, Nizet, 1954, pp.269-275

MARTIN H.-J., *Comment mesurer un succès littéraire : le problème des tirages*, in AA. VV., *La Bibliographie matérielle*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1983, pp.25-42

MELLOT J.D., QUEVAL E., MONAQUE A. (a cura di), *Répertoire d'imprimeurs/libraires (vers 1500-vers 1810)*, Paris, BNF Éditions, 2004

MISTLER J., *La librairie Hachette, de 1826 à nos jours*, Paris, Hachette, 1964

MOLLIER J.-Y. (a cura di), *Le Commerce de la librairie en France au XIX siècle (1789-1914)*, Paris, IMEC éditions-Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1997

MOLLIER J.-Y., *Le rôle de la littérature populaire dans l'évolution des maisons d'édition parisienne au XIX siècle*, in H.U. Jost (a cura di), *Littérature populaire -Peuple et littérature*, Actes du Colloque à l'Université de Lausanne, 9 juin 1989, Lausanne, Section d'histoire de l'Université de Lausanne, 1989, pp.53-87

MOLLIER J.-Y., *Louis Hachette. Le fondateur d'un empire (1800-1864)*, Paris, Fayard, 1999

MOLLIER J.-Y., *Michel et Calmann Lévy ou la naissance de l'édition moderne (1836-1891)*, Paris, Calmann-Lévy, 1984

MOSSE J.M., *Du commerce de la librairie, des moyens de le rendre plus florissant et de déjouer les contrefacteurs étrangers*, Paris, Imp. Goetschy, 1824

NÉRET J.-A., *Histoire illustrée de la librairie et de livre français*, Paris, Lamarre, 1953

NISARD Ch., *Histoire des livres populaires, ou la littérature de colportage depuis l'origine de l'imprimerie...*, Paris, Amyot, 1854, 2 voll.

NISARD Ch., *Essai sur le colportage de librairie*, «Journal de la Société de la morale chrétienne», T.V, Nr.3, 1855, pp.1-58

OLIVERO I., *L'invention de la collection. De la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIX siècle*, Paris, IMEC éditions-Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1999

OLIVERO I., *Une innovation éditoriale : la Bibliothèque Charpentier, 1838-1905*, D.E.A., École des hautes études en sciences sociales, 1988

ORECCHIONI P., *Presse, livre et littérature au XIX siècle (1815-1848)*, «Revue française d'histoire du livre», 7, 1974, pp.33-44

OTTO L., *Catalogue général de la librairie française*, Paris, Hachette, 1867-1945, 34 voll.

PANCKOUCKE C.L.F., *Budget statistique d'un éditeur*, Paris, Panckoucke, 1837

PARINET E., *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine. XIX-XX siècle*, Paris, Seuil, 2004

PARMENIE A., BONNIER DE LA CHAPELLE C., *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs : P.-J. Hetzel (Stahl)*, Paris, Albin Michel, 1953

PLASSARD A., *Naissance de l'édition moderne au XIX siècle dans le quartier du Palais-Royal*, *Revue de la Bibliothèque nationale*, 1986, pp.16-39

QUÉRARD J.-M., *Quelques mots sur M. Bossange père, doyen des imprimeurs et des libraires de Paris*, Paris, Imp. Lainé et Harvard, 1863

RENARD G., *Les travailleurs du livre et du journal*, Paris, Doin, 1925

ROBIN C. (a cura di), *Un éditeur et son siècle : Pierre-Jules Hetzel (1814-1886)*, Actes du colloque de Nantes, mai 1986, Saint-Sébastien, ACL éditions, 1988

ROBIN E., *De la contrefaçon belge*, «Revue des deux mondes», janv.-mars 1844, pp.204-239

ROSA G., *Chiffres à l'œuvre : l'édition des textes littéraires publiés en œuvre de 1812 à 1830*, «Revue des sciences humaines», Nr.215, 1989, pp.77-110

ROSSEEUW SAINT-HILAIRE E.F.A., *Notice sur Charles Furne*, Paris, Imp. Claye, 1860

SEGUIN J.P., *Nouvelles à sensation. Canards du XIX siècle*, Paris, Colin, 1960

SEGUIN J.P., *Canards du siècle passé*, Paris, Pierre Horay, 1969

SMITH ALLEN J., *Il romanticismo popolare*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp.127-186

SMITH ALLEN J., *Le commerce du livre romantique à Paris, 1820-1843*, «Revue française d'histoire du livre», 26, 1980, pp.69-93

SMITH ALLEN J., *Toward a Social History of French Romanticism. Authors, Readers and the Book of Trade in Paris, 1820-1840*, «Journal of Social History», 13, 1979-1980, pp.253-276

TALVART H., PLACE J., *Bibliographie des auteurs modernes de langue française, 1801-1927, puis 1801-1962*, Paris, Éd. de la Chronique des Lettres françaises, 1928-1976, 22 voll.

THIEME H.-P., *Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930*, Paris, Droz, 1933, 3 voll.

VICAIRE G., *Manuel de l'amateur de livres du XIX siècle, 1801-1893*, Paris, Rouquette, 1894-1920, 8 voll.

VUAROQUEAUX G.-A., *L'édition populaire de 1830 à 1914*, D.E.A., Université Paris X- Nanterre, 1990

WERDET E., *De la librairie française : son passé, son présent, son avenir*, Paris, Dentu, 1860

WERDET E., *Souvenirs de la vie littéraire*, Paris, 1879

Capitolo quinto

L'apparato paratestuale dei *Contes fantastiques*

Introduzione

Un testo non è solamente un insieme di segni che producono un certo significato, né un semplice prodotto industriale, destinato ad entrare e circolare in un vasto e complesso sistema commerciale; esso è anche, prima di tutto, un oggetto concreto, che può essere presentato in modi molto diversi, sollecitando in questo modo una determinata risposta da parte del lettore. Elementi come la copertina, le illustrazioni, la scelta di un particolare formato, l'organizzazione dello spazio tipografico costituiscono un insieme complesso di segni messi in campo per imporre all'eventuale destinatario un certo "protocollo" di lettura, conforme alle intenzioni di chi lo ha scritto e di chi lo ha pubblicato.

Queste considerazioni possono essere applicate non solo ai testi originali, bensì anche ai testi tradotti: gli studi sulla traduzione in una prospettiva comparata prevedono infatti che la disamina del testo di arrivo non si limiti ad analizzare la sola dimensione linguistica, operando un sistematico confronto tra *texte-source* e *texte-cible*, bensì che venga rivolta un'attenzione specifica e particolare alla "realtà" del testo tradotto, alle forme materiali nelle quali esso viene recepito dai fruitori. E' nostra ipotesi dunque che il *modus operandi* di Loève-Veimars possa essere elucidato e messo a nudo non solo esaminando lo scarto tra testo di partenza e testo di arrivo, analisi che ci vedrà occupati nel prossimo capitolo, bensì anche attraverso uno studio dell'attività di lettura quale essa emerge e viene ricostruita a partire dalla presa in esame della presentazione del testo stesso. Come ci ricorda anche Berman, l'orizzonte di attesa dei lettori rientra infatti

fra i parametri che contribuiscono maggiormente a determinare il sentire e l'operare del traduttore, perciò esso merita di essere analizzato a fondo poiché è suscettibile di fornirci importanti indizi circa la strategia messa in campo nei *Contes fantastiques*.¹

Il presente capitolo ha dunque come oggetto di studio il cosiddetto paratesto, termine ideato da Gerard Genette, il quale lo utilizza per la prima volta in *Palimpsestes: la littérature au second degré*,² per poi consacrarvi un'intera opera dal titolo *Seuils*.³ Con paratesto si intende designare tutte quelle pratiche autoriali (termine “ombrello” nel quale facciamo rientrare non solo l'autore propriamente detto ma anche quell'autore di “secondo grado” che è il traduttore) ed editoriali, come le prefazioni, le note, la copertina, ma anche il titolo dell'opera, il nome dell'autore, e via dicendo, che «l'entourent [le texte] et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort: pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa "réception" et sa consommation, sous la forme [...] d'un livre», esse costituiscono una 'soglia', una zona dai confini sfumati, «une zone non seulement de transition, mais de *transaction*: lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'une meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente - plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliées.»⁴

Genette, sulla base della loro rispettiva collocazione, suddivide gli elementi paratestuali in due categorie principali, il peritesto e l'epitesto. Per peritesto si intende quell'insieme di dati e informazioni relativi al testo che sono contenuti all'interno stesso dello spazio del volume, entro i suoi confini. Rientrano nel peritesto elementi come il nome dell'autore, il titolo dell'opera, le eventuali dediche ed epigrafi, le note, la prefazione e la postfazione. Quegli elementi paratestuali che dipendono per buona parte,

¹ A. Berman, *Pour une critique...*, pp.79-83.

² G. Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1981.

³ G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

⁴ Ibid., pp.8-9.

anche se non in maniera esclusiva, dalle scelte operate dall'editore e, più in generale, dal sistema-edizione, vale a dire dal fatto che «un livre est édité, et éventuellement réédité, et proposé au public sous une ou plusieurs présentations plus ou moins diverses»¹ costituiscono invece la zona più esterna del peritesto, che Genette denomina peritesto editoriale; rientrano in questa categoria caratteristiche di natura editoriale come la copertina, il frontespizio, l'appartenenza ad una determinata collana, il numero di edizioni e la tiratura, ma anche tutti quei dati tecnici che sono legati alla realizzazione materiale dell'oggetto libro come il formato, il tipo di carta, la composizione tipografica, la cui esecuzione dipende dal tipografo, ma la cui ideazione è da far risalire all'editore, di solito con la complicità e la collaborazione dell'autore o, nel caso di un testo tradotto, del traduttore. Pensiamo, solo per fare un rapido esempio, alla forza illocutoria che può avere il fatto di inserire un autore straniero tradotto all'interno di una collana che lo designa espressamente come tale (come la serie "I grandi successi stranieri" creata dalla casa editrice italiana Baldini e Castoldi): è inevitabile che editore e traduttore abbiano inteso orientare in maniera ben precisa la lettura del testo in questione, classificandolo a priori, vale a dire prima ancora che il testo venga aperto e che si proceda concretamente alla sua lettura, come testo "esotico", suscettibile dunque di sorprendere e stupire l'eventuale futuro destinatario.² Il termine epitesto designa invece l'insieme dei messaggi che riguardano il libro ma che sono collocati all'esterno di esso, che non ne fanno dunque materialmente parte e che circolano in uno spazio sociale e culturale tanto pubblico che privato. L'epitesto pubblico include i discorsi veicolati dai mass media, vale a dire le interviste e gli incontri con l'autore, le recensioni, ma anche forme propagandistiche più esplicite e più dirette come gli annunci pubblicitari. Rientrano invece nell'epitesto privato la corrispondenza, i diari intimi o conversazioni private, testi che si riferiscono in maniera più o meno diretta

¹ G. Genette, *Seuils...*, p.21.

² Y. Chevrel, *Les études de réception*, in *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, p.193.

all'opera in questione, accennando ad esempio alle circostanze che hanno accompagnato la sua creazione. Nel caso specifico delle *Œuvres complètes* si registra la totale assenza di materiale di questo genere, materiale che si rivelerebbe alquanto utile per conoscere più da vicino le vicissitudini legate al processo di creazione e pubblicazione di questa edizione di vaste proporzioni (sarebbe oltremodo interessante poter sapere quali siano stati gli accordi stipulati tra le due parti, il traduttore e l'editore, per poter valutare, in particolare, in che misura Renduel abbia inciso sulla messa a punto della strategia di traduzione). Quanto all'epitesto pubblico in questa sede ci si concentrerà soprattutto sui testi biografici compilati da Loève-Veimars, ai quali viene assegnato il compito di presentare al pubblico francese coevo lo scrittore berlinese. Nella nostra disamina si avrà cura di mettere in evidenza come l'immagine creata dal traduttore risponda non tanto alla preoccupazione di rispettare la verità storica, quanto alla volontà di creare una versione leggendaria dell'esistenza di Hoffmann che possa solleticare la curiosità del pubblico di lettori. Per quanto attiene invece ad altri efficaci strumenti di propaganda quali sono gli annunci sulle riviste e i quotidiani, i *compte-rendus* e i cataloghi editoriali, pur rientrando essi a buon diritto nell'ambito dell'epitesto pubblico, non verranno presi in esame in questa sede poiché sono già stati oggetto di analisi rispettivamente nei capitoli I e IV del presente lavoro, ai quali si rimanda.

Il paratesto, ribadiamolo, è dunque un complesso apparato che si mette al servizio del testo, guidando la lettura secondo le intenzioni di coloro che lo hanno prodotto, vale a dire l'editore e, nel nostro caso, il traduttore. Avvalendoci come schema di riferimento della tipologia approntata da Gerard Genette cercheremo nel presente capitolo di interrogare la raccolta di racconti di Hoffmann tradotta da François-Adolphe Loève-Veimars e pubblicata da Eugène Renduel nel tentativo di formulare alcune ipotesi circa la strategia economico-commerciale e la strategia traduttiva che sono state messe in campo per la realizzazione di questo importante e imponente prodotto editoriale. Cercheremo in modo particolare di valutare se prevalga,

da parte dei fautori del progetto, la volontà di acclimatare il testo nel sistema letterario autoctono oppure se i loro sforzi siano finalizzati a rispettare e preservare l'esotismo e il colore locale del testo originale.

La nostra disamina si concentrerà sulla prima edizione delle *Œuvres complètes*, che vede la luce tra la fine del 1829 e il 1833, poiché è quella che lancia sul mercato editoriale Hoffmann e lo impone definitivamente all'attenzione del pubblico. La ristampa in otto volumi del 1832-1836 non offre invece particolare interesse dal punto di vista del paratesto, poiché non presenta alcuna differenza né novità rispetto alla precedente edizione. Essa non sarà dunque oggetto di una specifica analisi, tuttavia si avrà cura di segnalare eventuali particolarità qualora si riscontrassero delle divergenze rispetto alla prima edizione.

Il peritesto

I. Il formato e il prezzo

Sia la prima che la seconda edizione delle *Œuvres complètes* di Hoffmann tradotte da Loève-Veimars e pubblicate da Eugène Renduel è formata da volumi di piccolo formato, l'in-12, che escono sul mercato in cinque *livraisons* successive ad un prezzo complessivo di 12 F, vale a dire 3 franchi il volume. Il prezzo dell'opera è elevato, ma ciò non rappresenta affatto un'eccezione; le novità letterarie, prima del 1838, costano infatti molto care e normalmente un in-12, è compreso tra i 3 e i 4 F.¹ La spesa, benché frazionata in cinque *tranches* (che corrispondono alle cinque *livraisons* in cui è suddiviso l'intero piano dell'opera), rimane comunque consistente ed onerosa e può essere accessibile solo ad una parte ristretta della popolazione (a coloro che, dopo aver fatto fronte ai bisogni materiali

¹ Cfr. J.-Y. Mollier, *Le cabinet de lecture en France au XIX siècle. Entre la bibliothèque et la librairie, une institution de longue durée*, in AA. VV., *Autour d'un cabinet de lecture*, Toronto, Centre d'Etudes du XIX siècle, 2001, p. 45.

quotidiani, alle più impellenti necessità, riescono ad avere ancora del denaro a disposizione da consacrare a passatempi quali la lettura; sono esclusi da questa cerchia i membri della classe operaia, che durante la Monarchia di Luglio guadagnano non più di 10 F al mese).¹ E' verosimile dunque che l'opera fosse destinata non tanto, o non solo, alla vendita al dettaglio (riservata ad un'esigua cerchia di persone agiate), quanto ad una diffusione su vasta scala, tramite i *cabinets de lecture*, che all'epoca della Restaurazione rappresentano la clientela privilegiata degli editori-librai.² Nel *cabinet de lecture* un in-12 viene generalmente affittato a 10 centesimi al volume, e con 3 F (prezzo che Renduel applica alla vendita del singolo volume) si può sottoscrivere un abbonamento per la lettura dei romanzi della durata di un mese.³ Anche il sistema di vendita per *livraisons* sembra fare dei *Contes* di Hoffmann un testo tipico dei *cabinets de lecture* dell'epoca: dato che le biblioteche di prestito cittadine affittano le opere non a libro ma a volume, i gestori delle stesse (i cosiddetti *maîtres de lecture*) richiedono esplicitamente agli editori di moltiplicare il numero dei tomi che costituiscono le loro pubblicazioni, in modo da poter soddisfare il più elevato numero di lettori al contempo e, conseguentemente, aumentare le proprie entrate d'affitto. Il formato dei volumi dal canto suo sembra confermare ulteriormente che le *Œuvres complètes* fossero destinate ad un pubblico vasto ed eterogeneo, qual era quello che all'epoca affollava le sale di lettura cittadine. L'in-12 è un formato particolarmente caro ai *cabinets de lecture*, in primo luogo grazie alle sue dimensioni ridotte che lo rendono pratico e leggero, adatto quindi ad essere maneggiato con frequenza. Esso inoltre nella prima metà dell'Ottocento è, insieme all'in-8° e all'in-18, il formato più comune, ed è generalmente riservato alla cosiddetta *littérature*

¹ Cfr. A.-M. Thiesse, *Le roman populaire*, in R. Chartier, H.-J. Martin (a cura di), *Histoire de l'édition française*, vol. III, *Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Fayard-Promodis, 1990, p. 513

² Champfleury stesso, testimone attento del suo tempo, include Renduel nella cerchia degli editori che direttamente producono per i *cabinets de lecture*. E' dunque verosimile ipotizzare che anche quest'opera abbia avuto il medesimo destino.

³ Cfr. F. Parent-Lardeur, *Lire à Paris au temps de Balzac. Les cabinets de lecture à Paris, 1815-1830*, Paris, Éditions École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1981, pp. 34-48,

facile, vale a dire alla produzione romanzesca (categoria nella quale all'epoca rientrano non solo i romanzi propriamente detti ma anche le raccolte di racconti), genere per il quale le sale di lettura mostrano una spiccata predilezione. La cosiddetta *littérature sérieuse*, vale a dire testi a carattere storico, filosofico o religioso o le edizioni prestigiose di grandi autori, assurti al rango di classici, che si presenta nelle vesti del formato in-8° (che subentra ai *grands formats* di epoca classica, l'in-folio e l'in-quarto, sempre più rari agli inizi del XIX secolo),¹ è anch'essa presente nei fondi dei *cabinets de lecture*, soprattutto di quelli più prestigiosi e meglio attrezzati, benché sia quantitativamente meno rilevante rispetto alla letteratura di consumo. Gli studi sull'argomento hanno evidenziato che i generi più diffusi nelle sale parigine e di provincia sono infatti il romanzo nero, le cui pagine mettono in scena violenze e crudeltà a non finire, il romanzo storico, il romanzo licenzioso, rappresentato soprattutto da Crébillon e da Pigault-Lebrun, e il romanzo sentimentale, che annovera tra i suoi autori (e tra i suoi lettori) soprattutto delle figure femminili. Sugli scaffali dei *cabinets* figurano raramente le opere degli scrittori coevi, come Vigny o Stendhal, mentre abbondano i romanzi di autori il cui nome è poi caduto nell'oblio, come Paul de Kock, Madame de Genlis o Madame de Montolieu. Tra gli autori stranieri più in voga i cataloghi dei *cabinets* menzionano soprattutto Walter Scott, Anne Radcliffe, Fenimore Cooper e Auguste Lafontaine.² Le tipologie dei *cabinets* sono le più differenti: si va da sale di lettura prestigiose come quella di Madame de Cardinal sulla rue

¹ L'utilizzo di un differente formato equivale dunque ad un diverso grado di prestigio: man mano che il formato diminuisce di dimensioni (dal formato medio in-8, al piccolo formato degli in-12, in-16 e in-18) proporzionalmente diminuisce anche la dignità dell'opera stessa che da quel particolare formato è direttamente designata. Il romanzo è stato infatti denigrato e disprezzato fin dal suo nascere, perché accusato di pervertire il gusto e i costumi. E' solamente a partire dagli anni venti del XIX che esso comincia, benché lentamente e timidamente, a riscattarsi e ad acquisire una maggiore rispettabilità agli occhi della critica e degli stessi scrittori.

Questa classificazione non è però così categorica: il piccolo in-12 può essere utilizzato anche in circostanze più prestigiose, vale a dire per la ristampa di opere serie e di elevata qualità letteraria, che hanno goduto di uno straordinario successo al momento della loro prima pubblicazione; in questo caso dunque l'utilizzo del piccolo formato non è indice di appartenenza alla categoria della *littérature de consommation*, bensì della sua consacrazione come testo entrato a far parte del pantheon dei grandi classici.

² Cfr. C. Pichois, *Les Cabinets de lecture à Paris durant la première moitié du XIX siècle*, «Annales E.S.C.», vol. XIV, 1959, p. 530.

de Canettes, una delle più celebri dell'epoca, che mette a disposizione dei suoi clienti un fondo alquanto ricco (oltre 20.000 testi) e di buona qualità, ad allestimenti molto più modesti; la maggior parte delle sale di lettura dell'epoca offrono solo 5.000 testi in una o due stanze, corredate di un tavolo, una sedia imbottita, penne, carta e inchiostro. Ve ne sono poi di ancor meno equipaggiate, sale che forniscono libri o giornali ma che non offrono alla loro clientela la possibilità di leggerli sul posto. Spesso i *cabinets* si riducono ad una stanzetta provvista di alcuni scaffali costruiti in modo rudimentale su cui sono disposti i libri da affittare. Quello di Madame Cardinal, che ha fama di essere il più frequentato della *rive gauche*, rivaleggia con il *cabinet de lecture* gestito da Malvina Vermut, in Place de l'Odéon, vicino al Café Voltaire, luogo di incontro prediletto dagli artisti degli ateliers circostanti, dai poeti e dai romanzieri della *nouvelle école*. Tra i più celebri vanno inoltre citati il café Zoppi, in rue de l'Ancienne Comédie, sala di lettura frequentata dai grandi critici dell'epoca, quello di Galignani, in rue Vivienne, frequentato soprattutto da visitatori d'oltremania, e i vari *cabinets* del Palais-Royal gestiti dai più agguerriti editori del momento (come Dentu, Barba, Ladvocat e Delaunay).¹ Le sale di lettura cittadine sono accessibili ad un pubblico vasto e socialmente eterogeneo, che include i diligenti studenti del Quartiere Latino, i giovani scrittori romantici (che prediligono, come abbiamo poc'anzi osservato, il *cabinet* di Malvina Vermot), le dame del bel mondo (che, non osando mettere i piedi all'interno di queste "botteghe", mandano al loro posto i domestici e le cameriere), alti funzionari e grandi proprietari, membri delle

¹ Per una panoramica completa e approfondita dell'istituzione del *cabinet de lecture* si vedano in particolare gli studi di F. Parent-Lardeur: *Lire à Paris au temps de Balzac. Les cabinets de lecture à Paris, 1815-1830*, Paris, Éditions École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1981 ; *Les cabinets de lecture. La lecture publique à Paris sous la restauration*, Paris, Les éditions ouvrières, 1982 ; *Les cabinets de lecture dans Paris : pratiques culturelles et espace sociale sous la restauration*, « Annales E.S.C. », 34, 5 (1979), pp.1016-1038. Si rimanda inoltre ai seguenti articoli, con particolare attenzione a quello pionieristico di Claude Pichois summenzionato : C. Pichois, *Les cabinets de lecture à Paris durant la première moitié du XIX siècle*, «Annales E.S.C.», 1959, n.14, pp. 521-534 ; C. Girou de Buzareingues, *Les cabinets de lecture et les débuts de l'époque romantique*, «Bulletin de la librairie ancienne et moderne», 140 (1971), pp.220-225 ; M. Tirol, *Les cabinets de lecture en France, 1800-1850*, «Revue des bibliothèques», 33 (1926), pp.77-98, 198-224, 401-423 ; 34 (1927), pp.13-25.

professioni liberali, ma anche categorie di persone più modeste come piccoli negozianti e artigiani. Si tratta comunque, a ben vedere, di membri della borghesia (dall'alta borghesia benestante e colta alla piccola borghesia di modesta levatura, legata soprattutto al mondo del commercio e dell'artigianato) e dell'aristocrazia dell'*Ancien Régime*, mentre è alquanto dubbioso che operai e più in generale esponenti delle classi popolari frequentassero i *cabinets de lecture*.¹ Le sale di lettura consentono dunque ad un'ampia cerchia di lettori cittadini, colti ed incolti, di accedere con facilità e poca spesa ad un elevato numero di opere alla moda, delle ultime novità letterarie, che vengono messe a disposizione di una clientela avida di distrazione a costi relativamente bassi. La maggior parte della produzione letteraria dell'epoca, ed in modo particolare i romanzi (la cosiddetta *littérature facile*), passa dunque dalle sale di lettura; in un'epoca in cui il prezzo dei libri è proibitivo per buona parte della popolazione e in cui le biblioteche pubbliche sono ancora troppo rare e le poche esistenti sono frequentate da un pubblico privilegiato di studiosi, queste sale di lettura collocate nel bel mezzo delle vie cittadine rappresentano la fonte più accessibile per un pubblico di lettori vasto, grazie ai prezzi irrisori degli abbonamenti ivi praticati.² La dimensione dei volumi è già di per sé dunque una fonte di informazioni preziosa, poiché designa le *Œuvres complètes* come un testo destinato ad una circolazione e diffusione su vasta scala, suscettibile di raggiungere un pubblico numeroso e variegato, che non sia limitato ad una ristretta cerchia di specialisti, intellettuali ed eruditi, qual è invece quello che all'epoca frequenta le ancora rare biblioteche. Già a partire da questa prima, implicita informazione che ci viene veicolata da un elemento del paratesto, possiamo formulare qualche ipotesi circa il metodo traduttivo adottato dal nostro Loève-Weimars: se i racconti di Hoffmann devono poter essere letti e apprezzati da un numero quanto più elevato di fruitori, il traduttore dovrà fare in modo che il testo da lui approntato sia

¹ Cfr. F. Parent-Lardeur, *Lire à Paris...*, con particolare attenzione alle pagine 153-161, 178, 212-215.

² Cfr. J. Smith-Allen, *Il romanticismo popolare...*, p.171.

comprensibile e accessibile anche ai non addetti ai lavori. L'imperativo di soddisfare i gusti e le esigenze del pubblico spinge il traduttore a procedere senza troppi scrupoli nel suo lavoro di trasposizione, come avremo modo di approfondire nel capitolo seguente, moltiplicando soppressioni e condensazioni qualora il testo originale sia ritenuto particolarmente ostico e astruso.

II. La collana

Quando Hoffmann viene per la prima volta presentato al pubblico francese attraverso le pagine della «Revue de Paris», rivista che assurge in qualche modo al ruolo di organo ufficiale di diffusione dello scrittore tedesco, i suoi racconti vengono presentati all'interno della rubrica *Littérature étrangère*. Benché i testi non vengano sempre esplicitamente designati come traduzioni (tant'è che la «Revue de Paris» in diverse circostanze non indica il nome del traduttore, né in coda al testo né all'interno dell'indice) il loro inserimento all'interno di questa speciale categoria cataloga a priori l'autore e la sua produzione letteraria come qualcosa di estraneo e di diverso rispetto alla letteratura autoctona, prevenendo tacitamente il fruitore circa il carattere sorprendente ed originale di ciò che si accinge a leggere.

Questa strategia di “esotizzazione”, che crea un netto ed esplicito discrimine tra il sistema letterario ricevente e i testi stranieri accolti all'interno di esso, viene riusata dall'editore e dal traduttore delle *Œuvres complètes* di Hoffmann a favore di una strategia di acclimatamento: l'edizione Renduel non rientra infatti in nessuna collana particolare (come emerge anche dai cataloghi editoriali che abbiamo preso in esame nel precedente capitolo) e l'opera dello scrittore tedesco viene dunque assimilata a qualsiasi altro testo letterario autoctono. Questa preziosa informazione, che nel caso specifico ci viene tacitamente trasmessa da una lacuna, vale a dire la mancata appartenenza del testo in questione ad una

specifica collezione,¹ ci può fornire qualche pista di interpretazione, che sarà poi suscettibile di essere confermata (o eventualmente smentita) dall'analisi del testo tradotto: se l'opera di Hoffmann è messa sullo stesso piano delle opere francesi coeve, è probabile e verosimile che il traduttore sia intervenuto sul testo straniero rimaneggiandolo e rivisitandolo alla luce dei principi estetici vigenti in Francia. La prosa di Loève-Veimars non è infatti oggetto di elogi e apprezzamenti da parte della critica dell'epoca proprio perché rispetta le convenzioni dell'eleganza e della leggerezza stilistica?

III. Il tipo di carta

I volumi delle *Œuvres complètes* sono pubblicati su un supporto cartaceo di qualità (*papier satiné*), elemento questo che conferisce un certo pregio all'edizione. L'indicazione relativa alla carta utilizzata è presente nel verso dell'occhiello di ciascun volume, a partire dalla seconda *livraisons*, ed ha evidentemente un valore di promozione (l'editore sfrutta questo luogo del libro per pubblicizzare il suo prodotto, mettendo in evidenza quelle caratteristiche che danno lustro all'opera stessa). L'utilizzo di carta pregiata è reso possibile dal prezzo relativamente elevato dell'opera (come abbiamo poc'anzi ricordato ogni volume è messo in vendita a 3 F, vale a dire un totale di 60 F per l'intera raccolta, formata da cinque *livraisons* di quattro volumi ciascuna), benché si tratti di un prezzo che rientra assolutamente nella media del periodo.

L'editore Renduel non vuole dunque smentire, con questa sua pubblicazione, la fama di editore attento e scrupoloso, che immette sul mercato solo opere di buona qualità. Benché le *Œuvres complètes* vogliano

¹ Come ben dice Yves Chevrel nel capitolo intitolato *Les études de réception* (op. cit., p.193) nel momento in cui si procede alla disamina dell'apparato paratestuale di un testo tradotto è necessario non limitarsi alle sole informazioni che vengono veicolate dai vari elementi che sono presenti nella forma-libro (come il nome dell'autore, il titolo dell'opera, note e prefazioni, e via dicendo) ma anche gli elementi che sono passati sotto silenzio, che sono suscettibili di essere significativi proprio in virtù della loro stessa assenza.

attirare e sedurre un pubblico numeroso, come indica l'utilizzo di un formato di modeste dimensioni, questo non significa che l'editore voglia rinunciare a dare alle stampe un prodotto raffinato e curato nei particolari, che il lettore deve saper distinguere dai volumetti raffazzonati e stampati su carta grossolana che sono distribuiti, ancora nei primi decenni del XIX secolo, da intrepidi *colporteurs*.

IV. La copertina

I venti piccoli volumi che costituiscono la prima edizione delle *Oeuvres complètes* di Hoffmann si presentano oggi al lettore in veste estremamente sobria: la legatura di colore bordeaux che li riveste e li protegge non reca alcuna iscrizione sui piatti, né alcun elemento grafico e/o decorativo. Le informazioni essenziali circa il testo (nome dell'autore, titolo dell'opera e numero del volume) compaiono solo sul dorso dei singoli volumi, e sono di colore oro. E' verosimile tuttavia che questa legatura sia stata aggiunta a posteriori e che quindi l'aspetto dei volumi in questione fosse ben diverso al momento della loro prima pubblicazione.

Qualche volume della collezione presenta infatti, al di sotto della suddetta legatura, la copertina coeva; non tutti i volumi ne sono provvisti e questo è con ogni probabilità dovuto al malcostume dei bibliotecari della Biblioteca Nazionale della seconda metà del XIX secolo, che esprimono il loro sdegno tutto classico nei confronti dello stile editoriale romantico privando i libri dell'epoca delle loro fragili *couvertures* dai delicati colori pastello prima di procedere alla rilegatura degli stessi.¹ Nonostante le importanti lacune registrate in questo senso (sia delle copertine che, a volte, del volume stesso),² è tuttavia possibile ricostruire la fisionomia originaria delle

¹ Cfr. H. Girard, *Le livre, l'illustration et la reliure à l'époque romantique*, in L. Hauteceur et alii, *Le romantisme et l'art*, Paris, Laurens, 1928, pp. 298.

² Alcuni volumi della collezione sono dichiarati mancanti nei fondi della BnF; altri invece, pur essendo materialmente presenti in loco, sono tuttavia dichiarati inaccessibili perché *hors usage*. I volumi che non è stato possibile consultare sono i seguenti: I (prima *livraison*), V (seconda *livraison*), IX, X (terza *livraison*), XVII, XX (quinta *livraison*).

copertine delle *Œuvres Complètes* partendo dalla disamina dei volumi che ancora sono presenti nei fondi della BnF.

La copertina, oltre che una funzione protettiva, ricopre anche e soprattutto un ruolo promozionale e pubblicitario del contenuto dell'opera. Essa rappresenta infatti il primo impatto con il potenziale acquirente e lettore, perciò deve possedere una forte potenzialità comunicativa, deve sapere attirare l'attenzione del passante, deve essere capace di distinguersi e di farsi notare. In questo, la presenza di un'illustrazione o di un'immagine decorativa gioca un ruolo davvero essenziale¹.

IV.1 Le illustrazioni

Significativa a tal proposito è soprattutto la prima *livraison*, che rappresenta in qualche modo il biglietto da visita dell'intera collezione e che, a differenza delle successive, è abbellita da una vignetta del celebre illustratore Tony Johannot. Sul cartoncino leggero di un delicato colore grigio-azzurro della copertina si staglia un riquadro marrone, incollato al di sopra della stessa, sul quale sono riportati i dati essenziali del testo: il titolo dell'opera (*Contes Fantastiques*), il nome dell'autore (E.T.A. Hoffmann), il numero del volume e, al di sotto, una graziosa illustrazione, che raffigura due uomini, in elegante costume e cappello, uno dei quali è posto di fronte ad un grande quadro appeso ad una parete, sulla cui superficie appaiono i contorni vaghi e sfumati di una figura umana. L'uomo in primo piano sembra particolarmente affascinato dall'immagine e le sue mani alzate danno l'impressione che egli stia esprimendo in modo infervorato e concitato un suo giudizio in proposito. Il secondo uomo funge invece da spettatore, osserva la scena in disparte e nel contempo, con la mano sinistra, accenna a qualcosa o qualcuno posto fuori campo che non ci è dato di vedere. Al di sotto dell'immagine vengono infine indicati il luogo

E' tuttavia possibile ricostruire l'aspetto materiale delle cinque *livraisons* che compongono la prima edizione delle *Œuvres complètes* sulla base dei volumi presenti, dato che i volumi di ogni *livraison* presentano il medesimo aspetto e le medesime caratteristiche.

¹ Cfr. C.Demaria, R. Fedriga, op. cit., pp. 68-73.

di edizione (Paris), il nome dell'editore (Eugène Renduel) e l'anno di pubblicazione, in numeri arabi (1830).

La presenza della vignetta è una caratteristica tipica delle pubblicazioni di epoca romantica, delle *nouveautés littéraires*, il cui stile non di rado esagerato ed appariscente contrasta con la severità e la sobrietà rigorosamente classiche. Nell'epoca compresa tra la Rivoluzione e la Restaurazione essa abbellisce infatti la maggior parte dei romanzi che affollano gli scaffali dei *cabinets de lecture*. Come puntualizza un osservatore attento e acuto qual è Champfleury, tra il 1830 e il 1840 non c'è libro di letteratura che venga pubblicato senza vignette, a tal punto che è possibile parlare, per l'epoca in questione, di un vero e proprio culto dell'immagine. La presenza dell'illustrazione è un potente incentivo alla vendita e alla lettura del libro poiché, come asserisce Edouard Thierry nella prefazione a *Sous les rideaux* (1834), «nous voulons des vignettes, le libraire veut des vignettes, le public veut des vignettes».¹

Questo è tanto più vero se l'artefice dell'illustrazione è Tony Johannot, per anni attivo collaboratore degli editori più in vista, da Gosselin, Urbain Canel e lo stesso Renduel, ma anche dei poeti e romanzieri della scuola romantica, legame questo che gli vale una reputazione senza pari nel mondo letterario dell'epoca. Questo artista fecondo, preciso nell'esecuzione e dotato di una fervida immaginazione, presta la sua mano felice alle più disparate produzioni, dalle opere più mediocri, che egli riesce in parte a “riscattare” grazie alla bellezza dei suoi disegni («C'est un magicien qui donne de la vie à une prose ennuyeuse et à des vers mal venus», dice Champfleury),² a testi importanti e prestigiosi di autori della levatura di Balzac, Victor Hugo e Eugène Sue.

Prima di passare ad analizzare le altre componenti della copertina, soffermiamoci a fare qualche rapida riflessione sulla parte iconografica. Johannot di solito sceglie all'interno del testo che gli viene affidato, e che

¹ Citato in J. Adhémar, J.-P. Séguin, *Le livre romantique*, Paris, Editions du Chêne, 1968, p.49.

² Ibid., p.81.

ha appena il tempo di sfogliare, una scena drammatica oppure orrifica, che corrisponde ad un momento forte dell'azione, e ne trae un'immagine che riesce ad essere più espressiva e convincente della migliore propaganda.¹

La vignetta in questione non presenta affatto quei tratti di drammaticità che caratterizzano spesso e volentieri le illustrazioni di Johannot, tuttavia essa assolve appieno al suo compito, che consiste nel descrivere in maniera succinta e suggestiva il contenuto dei testi che essa è chiamata a presentare. La decisione dell'illustratore di mettere al centro della rappresentazione un quadro risponde alla volontà di evidenziare la pregnanza del tema dell'arte e dell'artista all'interno di questa prima *livraison*, di cui cinque racconti conferiscono particolare rilievo alla figura di pittori o ad immagini dipinte. La scelta operata da Johannot ci pare particolarmente felice e riuscita, tenuto conto dell'importanza che l'arte ricopre nella dimensione biografica e nella produzione letteraria di Hoffmann. Questi infatti negli anni giovanili vagheggia a lungo di diventare pittore e, benché la vita lo conduca poi su altre strade, egli non abbandona mai l'amore per il disegno e per il ritratto e continua a coltivare con passione per tutta la vita l'arte della caricatura. Questa ossessione per l'arte (che è di tutti i romantici d'oltrere) si trasferisce nella sua narrativa, che è popolata di inquieti pittori e di immagini dipinte, così da essere giustamente considerata come una delle prove più alte del *Malerroman* tedesco.² Cerchiamo ora di spendere qualche parola in merito al contenuto di questa prima *livraison*, ripercorrendo brevemente i cinque racconti nei quali l'autore conferisce particolare rilievo al tema artistico. *Salvator Rosa* è un testo interamente consacrato alla pittura e alle sue strette connessioni con altre sfere dell'arte, in modo particolare la musica, il canto e il teatro. È un lungo racconto di ambientazione italiana nel quale Hoffmann cerca di ricostruire, benché sotto forma di *fiction*, l'epoca in cui ha vissuto il pittore rinascimentale e le non sempre piacevoli avventure che lo hanno visto protagonista, avendo

¹ Cfr. J. Adhémar, J.-P. Séguin, *Le livre...*, p.81.

² Cfr. M. Cometa, *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E.T.A. Hoffmann*, Roma, Meltemi, 2005, pp. 9-10.

cura di sbarazzare il campo da tutte quelle leggende e dicerie infamanti che per secoli sono circolate sul suo conto e che lo volevano bandito e crudele assassino, al seguito del sanguinario Masaniello.¹ In questa *Novelle* Hoffmann enfatizza soprattutto il malessere interiore del pittore, genio tormentato e inquieto, perseguitato crudelmente dai meschini, gretti e invidiosi accademici romani che si sentono minacciati dalla sua innegabile superiorità artistica. Il disagio e il dolore provati da Salvator Rosa confluiscono in due opere pittoriche che, dietro le figure grottesche e caricaturali, lasciano intravedere le sembianze di personaggi contemporanei di spicco. Hoffmann, che non può non schierarsi dalla parte del pittore italiano, consacra lunghi passaggi descrittivi a questi dipinti, enfatizzandone la dimensione dissacrante e anticlericale.² Anche *Le choix d'une fiancée* mette in scena la figura di un pittore, il giovane Edmond Lehsen (anagramma del pittore nazareno Wilhelm Hensel),³ di cui viene descritto il percorso formativo sotto la guida illuminata dell'anziano e saggio Leonardo. In questo *Märchen* dal tono giocoso e leggero Hoffmann affronta un tema che gli è particolarmente caro, vale dire l'insanabile discrepanza tra vita borghese e *Künstlertum*. Facendo del misterioso Léonard il proprio portavoce, l'autore esorta l'artista a sottrarsi alle seduzioni dell'amore e a non lasciarsi sviare e distrarre nel suo cammino di apprendistato, inesorabilmente messo in pericolo da un legame matrimoniale. Edmond Lehsen, se decidesse di convolare a giuste nozze con la bella e giovane Albertina Vosswinkel, finirebbe con l'esperire la medesima lacerazione interiore che tormenta il pittore Berthold di *L'église des jésuites*; quest'ultimo, una volta contratto il matrimonio con Angiola, di cui si era follemente innamorato, non è più in grado di dipingere ed è costretto a lasciare incompiuta la composizione alla quale aveva lavorato con passione e dedizione per tutta la vita. Come dice bene Michele Cometa nel suo

¹ Questo racconto non è solo un pregevole esempio di testo letterario, ma ha anche il merito di avere fatto scoprire alla Germania romantica un pittore di indubbio valore come Salvator Rosa, la cui stella all'epoca era oscurata da quella ben più luminosa di un maestro come Raffaello.

² Cfr. M. Cometa, op. cit., pp. 31-42.

³ Ibid., p. 88, n. 8.

saggio sui quadri viventi nella produzione hoffmanniana, la presenza “troppo umana” della moglie «costringe il pittore a un realismo che uccide la vera ispirazione.»¹ Il finale aperto della fiaba lascia presumere che il giovane Edmond, che si è deciso a partire per l’Italia per completare il suo apprendistato, prenderà una decisione ben lontana da quella del pittore maledetto de *L’église des jésuites*: con ogni probabilità egli non contrarrà alcun matrimonio con Albertina, rinunciando così alle grettezze di una vita borghese e consacrando invece tutte le sue energie al fuoco sacro dell’arte. *La vie d’artiste* appartiene invece alla categoria dei “racconti pittorici”, vale a dire quei testi che sono stati ispirati a Hoffmann da quadri realmente esistenti.² Nello specifico, il dipinto da cui prende spunto questa storia, che mescola sapientemente intrigo amoroso, desiderio e musica, è *Gesellschaft in einer italienischen Lokanda*, di Johann Erdmann Hummel. Il quadro in questione, che raffigura alcuni avventori all’interno di una locanda italiana, viene descritto con dovizia di particolari all’interno del racconto-cornice ed assolve alla funzione di anticipare e prefigurare il travaglio psicologico del protagonista (che, ancora una volta è un artista, non già un pittore ma un musicista) e di portare a compimento il processo di sviluppo e di maturazione dello stesso. Richiamiamo brevemente la trama del racconto per meglio chiarire la nostra affermazione. Siamo nella Berlino del 1814; due amici, Eduard e Theodor, osservano con grande interesse il dipinto di Hummel poi, sollecitati dalla scena conviviale ivi rappresentata, decidono di proseguire la loro giornata all’interno di una locanda cittadina, ove si possono gustare vini prelibati. Nella piacevole cornice del locale Eduard non può evitare di interrogare Theodor in merito alla reazione di malessere di cui questi ha dato poc’anzi prova alla vista del dipinto. Theodor sulle prime esita a confidarsi, poi decide di far parte all’amico del proprio segreto

¹ Cfr. M. Cometa, op. cit., p. 63.

² Vi appartengono allo stesso modo anche *Der Artushof*, *Meister Martin der Kufner und seine Gesellen* e *Doge und Dogaresse*. Quest’ultimo racconto fa anch’esso parte della prima *livraison* delle *Œuvres complètes*, tuttavia non viene da noi preso in considerazione in questa sede perché nella versione approntata da Loève-Veimars esso non figura come *Kunsterzählung* dato che il traduttore si permette di espungere completamente l’incipit nel quale viene descritta l’opera pittorica dalla quale il testo prende le mosse (*Doge und Dogaresse* di Kolbe).

e gli confessa di avere provato un profondo turbamento di fronte alla tela di Hummel per via delle forti implicazioni autobiografiche ivi contenute, avendo riconosciuto in essa l'esatta descrizione di un evento da lui realmente vissuto. Le due belle fanciulle al centro della scena altro non sono che due cantanti italiane, Teresina e Lauretta, che anni addietro hanno sedotto Theodor, si sono prese gioco di lui e che il giovane ha incontrato di nuovo, quattordici anni dopo, in una locanda italiana (questa è la scena raffigurata dal quadro di Hummel). In quell'occasione Theodor ha avuto modo di riconciliarsi con le due donne, dimenticando le divergenze che in passato li avevano indotti a separarsi in malo modo. Solo ora tuttavia, mentre si trova al cospetto del quadro di Hummel, Theodor riesce a comprendere quanto sia stato "salutare" per lui e per la sua arte l'allontanamento dalle due donne. L'incontro con Teresina e Lauretta è per Theodor un'esperienza iniziatica cruciale: il loro canto risveglia in lui, il giovane apprendista che fino a quel momento ha conosciuto solo l'aspetto tecnico della musica (Theodor, per volere dello zio, prende regolarmente lezioni di musica), la sensibilità per la vera arte, per la musica interiore. La passione e l'attrazione sensuale che le due sorelle suscitano nel giovane aspirante musicista rappresentano tuttavia un ostacolo alla piena realizzazione, al pieno sviluppo di Theodor come artista. Il giovane riesce infatti a creare veramente, a scrivere vera musica solo dopo avere spezzato ogni legame con le due seducenti cantanti. Hoffmann ribadisce qui dunque il concetto serapiontico dell'insanabile contrasto tra arte e vita: la vera arte, sia essa pittorica o musicale, non può avere come fonte di ispirazione una realtà troppo umana, troppo terrena. Theodor raggiunge questa consapevolezza solo a posteriori, ed è proprio la scena raffigurata nel dipinto a fungere da catalizzatore: la ripetizione dell'esperienza vissuta proposta dal quadro, il suo "raddoppiamento" sulla tela obbliga il protagonista a guardare a quell'evento con occhi diversi, da una distanza critica che gli consente di raggiungere una superiore conoscenza di se stesso, come uomo e soprattutto come artista. Il quadro, che nel suddetto

racconto è strettamente connesso alla problematica del *Werden des Künstlers*, può anche fungere da dispositivo del fantastico, da strumento privilegiato attraverso il quale il perturbante si insinua entro le pieghe della realtà quotidiana ; è il caso, ad esempio, di *Le majorat*, ove gli strani affreschi alle pareti, insieme ai quadri e ai ritratti degli antenati producono sul protagonista (che ancora una volta si chiama Theodor, come lo stesso Hoffmann) una suggestione inquietante, che va ad aggiungersi alla sensazione sinistra prodotta dal sibilo del vento, dal cupo mugghiare delle onde e dalla luce livida della luna. E' in questo clima di orrore gotico che il protagonista, un giovane dotato di una particolare sensibilità, è vittima di terrori notturni e percepisce con crescente spavento la presenza nel castello di una figura invisibile e minacciosa:

« Qui ne sait combien le séjour d'un lieu pittoresque éveille d'émotions, et saisit même l'âme la plus froide ? Qui n'a éprouvé un sentiment inconnu au milieu d'une église ? Qu'on songe maintenant que j'avais vingt ans, que les fumées du punch animaient ma pensée, et l'on comprendra facilement la disposition d'esprit où je me trouvais dans cette salle. Qu'on se peigne aussi le silence de la nuit, au milieu duquel le sourd murmure de la mer et les singuliers sifflements des vents retentissaient comme les sons d'un orgue immense, touché par les esprits ; les nuages qui passaient rapidement et qui souvent, dans leur blancheur et leur éclat, semblaient des géants qui venaient me contempler par les immenses fenêtres : tout cela était bien fait pour me causer le léger frisson que j'éprouvais.»¹

Anche in *Le spectre fiancé* l'immagine dipinta è una "porta" attraverso la quale i personaggi penetrano in una dimensione "altra", nella quale sono annullate le regole vigenti nel mondo reale, ordinario. In questo racconto in particolare l'esperienza del passaggio di soglia è strettamente connesso al misterioso e inquietante fenomeno del mesmerismo. Il ritratto di

¹ Le citazioni, salvo se diversamente indicato, sono tratte dalla seguente edizione : E.T.A. Hoffmann, *Œuvres complètes*, Paris, Renduel, 1829. La suddetta citazione è tratta da *Le majorat*, (ibid., vol. I), pp. 64-65.

Marguerite, i cui occhi scintillanti esercitano un'azione ipnotica su Maurice, funge da veicolo "magico" che conduce il giovane in una nuova dimensione psichica in cui è l'immaginario a dettare legge e non la razionalità. Lo sguardo magnetico che balugina dall'immagine dipinta costringe il giovane ufficiale, suo malgrado, a lasciarsi andare all'esperienza allucinatoria, ad abbandonare la realtà empirica per fare irruzione nel regno dell'immaginario. L'esperienza visionaria produce sul magnetizzato una sensazione di stupore e di spaesamento, unita ad un'opprimente angoscia e ad un terrore indicibile:

« Le lendemain matin, mon premier regard tomba sur un portrait qui était suspendu au pied de mon lit, et que je n'avais jamais remarqué. Je fus effrayé du fond de mon âme, car c'était Marguerite dont les yeux noirs et animés étaient fixés sur moi. Je demandai au domestique d'où venait ce portrait et ce qu'il représentait. Il me dit que c'était celui de la nièce du chevalier, la marquise de Tressan ; que ce portrait avait toujours été à cette place, et que je ne l'avais remarqué ce matin-là que parce qu'on avait enlevé la veille toute la poussière qui le couvrait. Le chevalier confirma cette réponse du domestique. Depuis, chaque fois que je voulais rêver à Angélique, Marguerite s'offrait devant moi. J'étais en quelque sorte étranger à mes propres sensations, une puissance extérieure disposait de mes pensées, et, dans le délire que me causait cette lutte, il me semblait que je ne pouvais me débarrasser de Marguerite. Je n'oublierai jamais les angoisses de cette cruelle sensation. »¹

La vignetta che figura sulla copertina della prima *livraison* delle *Œuvres complètes* valorizza dunque un aspetto centrale della poetica di Hoffmann, che però nella versione francese di Loève-Veimars non sempre viene rispettato e riprodotto. Il traduttore prova infatti una certa *gêne* di fronte a quelle parti discorsive che lo scrittore tedesco consacra alle discussioni di tipo estetico e non si fa scrupoli ad intervenire sul testo condensandolo se

¹ E.T.A. Hoffmann, *Le spectre fiancé*, in *Œuvres...*, vol. IV, p. 348.

non addirittura praticando delle soppressioni di interi passaggi; i lunghi e articolati discorsi dei confratelli di S. Serapione che fanno da cornice ai racconti della raccolta omonima, per non citare che uno degli esempi più eclatanti, vengono eliminati completamente, così da conferire ai singoli testi un'autonomia che non possedevano nel testo originale. Lo stesso racconto *La vie d'artiste* poc'anzi citato, pur mettendo in evidenza fin dal titolo la questione artistica, è in realtà fortemente abbreviato e semplificato rispetto al testo di partenza, soprattutto nella parte iniziale, laddove lo scrittore tedesco insiste sui legami tra musica e pittura.

IV. 2 Il titolo

Al di sopra della suddetta vignetta figurano i dati essenziali che servono a designare l'opera in questione, vale a dire titolo, autore e numero del volume. Tra questi campeggia indubitabilmente il titolo, *Contes Fantastiques*, grazie all'utilizzo di un carattere tipografico più grande rispetto a quelli del nome dell'autore e del numero del volume. L'utilizzo del neretto poi conferisce particolare risalto soprattutto all'aggettivo, (*fantastiques*), poiché esso "obbliga" l'occhio del lettore a focalizzare per primo quell'elemento a discapito degli altri.

Il titolo è un'adattamento francese del titolo originale tedesco scelto da Hoffmann per la sua raccolta del 1814, *Phantasiestücke in Callots Manier*. Il sostantivo *Stück* ha in tedesco un significato alquanto complesso, poiché contiene riferimenti non solo alla letteratura (ambito nel quale esso designa la *Bühnendichtung*) ma anche all'arte (alle arti figurative in modo particolare); dal canto suo *Phantasie*, oltre che un concetto chiave dell'estetica, ove indica la capacità immaginativa e creativa, è anche un termine in uso nel campo della musica, e serve a designare una composizione estemporanea, improvvisata. Il sostantivo composto *Phantasiestücke*, che ha in Hoffmann un significato analogo a quello di *phantastische Gemälde* (ove il sostantivo *Gemälde* può essere reso in italiano con "dipinto, quadro, pittura"), è un concetto complesso che riunisce le tre fondamentali forme di espressione artistica, vale a dire le arti,

la musica e la letteratura; esso è dunque suscettibile di dare voce ed espressione al concetto tipicamente romantico di *Streben*, di tensione e ricerca di un'arte universale e totalizzante.

Secondo P.-G. Castex¹ Loève-Veimars ha giustamente optato per una traduzione non letterale del termine tedesco (*morceaux de fantaisie*), la quale si sarebbe mal adattata a rappresentare l'universo cupo e inquietante di Hoffmann, dato che il termine francese *fantaisies* evoca «d'aimables caprices, des visions gracieuses ou riantes»; il critico ritiene pertanto che l'aggettivo *fantastique* suggerisca in maniera migliore e più precisa le atmosfere dei suoi racconti² (il termine *fantaisies* tuttavia viene utilizzato successivamente da Loève-Veimars, nel titolo della quinta *livraisons* di questa prima edizione delle *Œuvres complètes*). L'aggettivo *fantastique* prescelto dal traduttore intende mettere in evidenza un aspetto cruciale dell'estetica hoffmanniana, vale a dire il primato conferito all'immaginazione e la riconsiderazione delle leggi della logica e della razionalità. Il mondo letterario francese dell'epoca, che ha familiarità con quella forma di letteratura dell'immaginario che è il romanzo gotico d'origine inglese, prova stupore e sconcerto di fronte alla produzione dello scrittore berlinese, alla sua portata innovativa e sovversiva: mentre il *roman noir* si avvale di una spiegazione finale dei fatti misteriosi che sono stati intessuti e intrecciati capitolo dopo capitolo³, i racconti complessi ed enigmatici di Hoffmann rifiutano invece una giustificazione plausibile e verosimile a posteriori. L'aggettivo *fantastique* designa dunque, implicitamente, il carattere originale di questi racconti, che rompono con la tradizione orrificica precedente; mentre romanzi come quelli di Ann Radcliffe creano volontariamente un'ambientazione fantastica (fenomeni misteriosi e

¹ Cfr. P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.

² Cfr. G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Puf, 1997, pp. 33-38. Ponnau non è pienamente concorde con le affermazioni di Castex, poiché a suo avviso non si tratterebbe di una traduzione infedele resa necessaria dal *génie* della lingua francese, bensì di una scelta voluta e consapevole, tesa ad evidenziare il carattere profondamente *imaginaire* di un'opera estranea alla lingua e ai criteri letterari francesi e la sua sconcertante originalità.

³ Caratteristica questa alla quale si deve con ogni probabilità buona parte del successo e dell'interesse che questi testi suscitano in Francia.

inspiegabili come l'apparizione di un fantasma sono relegati all'interno di luoghi maledetti e sinistri) che induce il protagonista e il lettore a credere in una causa soprannaturale (la quale però viene respinta ed eliminata nel finale da una spiegazione logica e razionale che rimette ogni cosa a posto), nei racconti di Hoffmann il meraviglioso irrompe laddove meno lo si aspetta, nel tranquillo scorrere della vita quotidiana, entro i confini sicuri dell'esistenza borghese, come mette in evidenza J.-J. Ampère nel suo articolo pubblicato sul «Globe»:

« Cet ouvrage, dont le titre est difficile à traduire sans périphrase, est destiné à faire connaître l'âme et la vie d'un des hommes les plus extraordinaires que l'Allemagne ait produits dans ces derniers temps. Hoffmann, mort à Berlin il y a quelques années, a écrit des nouvelles qui ne ressemblent à rien. Je ne connais aucun ouvrage où le bizarre et le vrai, le touchant et l'effroyable, le monstrueux et le burlesque, se heurtent d'une manière plus forte, plus vive, plus inattendue ; aucun ouvrage qui, à la première lecture, saisisse et trouble davantage.

Concevez une imagination vigoureuse et un esprit parfaitement clair, une amère mélancolie et une verve intarissable de bouffonnerie et d'extravagance ; supposez un homme qui dessine d'une main ferme les figures les plus fantastiques, qui rende présente par la netteté du récit et la vérité des détails les scènes les plus étranges, qui fasse à la fois frissonner, rêver et rire, enfin qui compose comme Callot, invente comme *les Mille et une nuits*, raconte comme W. Scott, et vous aurez une idée d'Hoffmann.

La plupart de ses nouvelles reposent sur un fond plus ou moins merveilleux. [...] Ce n'est pourtant pas le merveilleux proprement dit, la sorcellerie, les diables, les apparitions, qui me frappent le plus dans les écrits d'Hoffmann, quoiqu'il ait traité tout cela avec un talent qui fait par moment frissonner le plus hardi lecteur. L'impression produite par de pareils moyens peut être forte, mais elle est nécessairement passagère, et, en fermant le livre, on s'étonne d'avoir pu l'éprouver. Ce n'est que par surprise ou par violence que l'auteur a pu nous transporter un instant au sein des chimères dont on berça notre enfance, et qui ne sauraient tenir en présence de notre bon sens,

quand une fois il s'est réveillé. Non, ce qui dans Hoffmann a, selon moi, sur notre âme, une véritable prise, ce qui aussi appartient en propre à cet écrivain, c'est l'emploi d'un genre de merveilleux que j'appellerais le merveilleux naturel.»¹

Quanto a *Stücke* esso viene reso con il sostantivo *contes*, che è ben lungi dal rappresentare la complessità di significati insiti nel termine tedesco; il termine francese infatti non contiene alcun rimando al mondo dell'arte e si limita a fornire al lettore un'indicazione generica: con l'appellativo *contes* il lettore sa di avere a che fare con una ben definita tipologia di testo, la produzione narrativa, che all'epoca comincia ad acquistare le sue *lettres de noblesse*. Il processo di semplificazione del titolo non si limita al solo termine *Phantasiestücke*: il traduttore non si fa alcuno scrupolo infatti a sopprimere la seconda parte del titolo (*in Callots Manier*), determinazione oltremodo significativa poiché serve ad inscrivere l'estetica di Hoffmann sotto il segno del caricaturista e disegnatore francese Callot, emblema dell'artista figurativo. Lo scrittore berlinese ammira profondamente l'artista originario della Lotaringia e intuisce una profonda affinità tra il proprio modo di scrivere e le «fantastiche wunderliche Erscheinungen»² di quest'ultimo; Hoffmann condivide il principio estetico di Callot secondo il quale il significato più alto, più vero e segreto del mondo può essere colto e scoperto non attraverso una rappresentazione fedele della realtà, bensì attraverso una distorsione della stessa, variandone o esagerandone fino all'eccesso i tratti che la costituiscono. Eliminare questo significativo riferimento a Callot e alla sua arte della caricatura (che Hoffmann pratica non solo come scrittore, bensì anche come disegnatore) significa misconoscere e passare sotto silenzio un concetto cruciale come quello dell'ironia, che è alla base della visione romantica del mondo di cui Hoffmann si fa portavoce.

¹ J.J. Ampère, *Aus Hoffmann's (sic.) Leben und Nachlass, herausgegeben von Hitzig*, Berlin, 1822, «Globe», 2 août 1828, pp. 588-589.

² Cfr. U. Klein, *Die produktive Rezeption E.T.A. Hoffmanns in Frankreich*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 2000, p.225.

La designazione *Contes fantastiques*, che si deve dunque ad un'intuizione del traduttore, si impone all'attenzione della critica e dei lettori ed avrà grande fortuna e vita duratura in Francia, tanto da essere all'origine della nozione stessa di "genere fantastico", come sottolinea Champfleury nel suo commento ai *Contes posthumes* di Hoffmann:

« M. Loëve-Weymar (sic.) appela la première série des contes fantastiques, et depuis cette époque, *fantastique* est resté et restera encore longtemps, quoique jamais le mot de *fantastique* n'ait été employé par le conteur allemand.»¹

Una prova significativa di questo successo duraturo è rappresentato dal fatto che la denominazione *Contes fantastiques*, che nel contesto delle *Œuvres complètes* designa solo la prima serie di racconti (le prime tre *livraisons*, vale a dire i volumi I-XII), diventi in realtà il modo più comune e usuale per designare i racconti di Hoffmann tradotti da Loëve-Veimars, e questo indipendentemente dalla *livraison* presa in considerazione. Non dimentichiamo infatti che le ultime due *livraisons* presentano un titolo diverso: la quarta è denominata *Contes nocturnes* (volumi XIII-XVI), titolo che si ispira evidentemente alla raccolta hoffmanniana denominata *Nachtstücke* (anche se solo la metà dei racconti ivi contenuti figurano in questa *livraison*, vale a dire *La maison déserte*, *Le voeu*, *Ignace Denner* e *Le coeur de pierre*) e che con il richiamo esplicito alla dimensione notturna lascia presagire al lettore l'entrata in un mondo popolato di presenze enigmatiche e inquietanti, un'atmosfera onirica abitata da visioni e orribili allucinazioni (nei racconti in questione assumono infatti un'importanza centrale fenomeni come la follia, il magnetismo, la magia e le apparizioni spettrali, in un'atmosfera onirica). Alla quinta ed ultima invece, come accennavamo poc'anzi, viene attribuito il titolo di *Contes et fantaisies* (volumi XVII-XX).

¹ Champfleury, *Contes posthumes de E.T.A. Hoffmann*, Paris, Michel Lévy, 1856, p.10.

A partire dalla seconda *livraison*, sulla copertina di ogni volume vengono indicati non più solo uno bensì due titoli, quello dell'intera edizione (*Œuvres complètes*) e quello della singola *livraison* (che sono, ripetiamolo, *Contes fantastiques*, per i volumi I-XII, *Contes nocturnes*, per la quarta *livraison*, *Contes et fantaisies*, per la quinta ed ultima *livraison*). La denominazione *Œuvres complètes*, come abbiamo già avuto modo di segnalare nel capitolo primo del presente lavoro, è un'indicazione mendace, dato che l'edizione di Renduel delle opere di Hoffmann, benché sia la più ambiziosa e la più corposa rispetto alle traduzioni coeve e rivali, non può però essere in alcun modo definita completa. Trattasi, evidentemente, di una designazione avente un implicito scopo propagandistico, finalizzata ad attrarre il lettore con la promessa di un'edizione che offre un'immagine esaustiva della produzione dello scrittore berlinese.

IV.3 Il nome dell'autore

Sulla copertina troviamo infine il nome dell'autore, indicato in modo completo (con le iniziali dei nomi propri seguite dal cognome); l'editore non ha nessun motivo di ometterlo, anzi ha tutti gli interessi a valorizzarlo inserendolo a chiare lettere in un luogo testuale importante come la copertina, dato che lo scrittore berlinese, e questo soprattutto grazie all'opera di propaganda esercitata dalle principali riviste dell'epoca, gode di un favore straordinario nel mondo letterario francese degli anni trenta dell'Ottocento. Il suo nome non può che essere, dunque, garanzia di successo per chi decide di darlo alle stampe.

A partire dalla seconda *livraison* l'edizione delle *Œuvres Complètes* di Hoffmann data alle stampe da Renduel si fa molto più sobria: la copertina, che mantiene inalterate le sue caratteristiche "materiali" (come il colore del cartoncino), non è più impreziosita dalle illustrazioni di Johannot e si limita dunque a fornire al lettore i dati bibliografici essenziali (nome dell'autore, titolo dell'opera, nome dell'editore e anno di pubblicazione). E' dunque alla

prima *livraison*, quella che apre e inaugura le *Œuvres complètes*, che viene affidato il lancio pubblicitario dell'intera opera e della casa editrice stessa.

V. Il frontespizio

Strettamente legato alla copertina è il frontespizio, cui spetta il non facile compito di invitare e sollecitare il possessore del testo a cimentarsi nell'atto della lettura. Questa operazione di "convincimento" e seduzione passa spesso (ed è questo il caso delle *Œuvres complètes* di Hoffmann) attraverso l'utilizzo della fonte iconografica, proprio come nel caso della copertina. Ma non va certo trascurata l'importanza dei dati bibliografici, suscettibili anch'essi di indurre il lettore a prediligere una certa edizione piuttosto che un'altra (il frontespizio infatti è il luogo paratestuale che presenta le informazioni più complete sul testo in questione). Esempari sono a tal proposito le prime tre *livraisons* delle *Œuvres complètes*, caratterizzate dalla presenza di un duplice frontespizio, ognuno dei quali assolve ad un compito ben preciso: uno è quello che potremmo designare come "frontespizio tipografico", vale a dire quello che indica in modo preciso ed esaustivo tutte le informazioni bibliografiche relative al testo, l'altro invece, che potremmo battezzare "frontespizio illustrato", è quello che, oltre a riproporre i dati essenziali dell'opera (senza perdersi però in precisazioni e dettagli), offre al lettore il piacere di una bella immagine (trattasi, come nel caso della copertina, di vignette di Toni Johannot).

V.1 Le illustrazioni

Per sollecitare la curiosità del lettore l'editore fa leva sulla varietà, e fa in modo che ogni *livraison* proponga una differente illustrazione. Il frontespizio dei primi quattro volumi riproduce la medesima immagine che troviamo sulla copertina della stessa, i due gentiluomini che stanno osservando un quadro (non dimentichiamo infatti che la copertina è una sorta di duplicato tipografico del frontespizio, del quale essa spesso e volentieri riproduce l'iconografia). Lo scenario della vignetta proposta sul

frontespizio della seconda *livraison* (volumi V-VIII) è invece tragico e macabro ed è in perfetta linea sia con lo stile di Toni Johannot, che si compiace spesso nel produrre vignette dalle tonalità forti (e più in generale con lo stile decorativo d'epoca romantica), che con i racconti di Hoffmann, che il traduttore in primo luogo¹ ma anche la critica dell'epoca si sforzano di definire bizzarri e inquietanti. Il lettore dell'epoca confrontato con questa vignetta non può che "tremare" e prepararsi agli accadimenti più strani e paurosi. Al centro della scena, che si svolge in un interno, si trova un gentiluomo seduto su una poltrona; il suo volto è contratto e deformato da una smorfia di terrore e incredulità. Alle sue spalle si sporge, con fare minaccioso, una creatura mostruosa, di gigantesche proporzioni, che sembra intimargli qualcosa. Il suo corpo è avvolto in un lungo e largo mantello, da cui sporgono solamente delle mani, in tutto e per tutto simili ad artigli, e il volto dai tratti orribili, deformati, bestiali. Su una sorta di basso tavolino a fianco sta in bella mostra, accanto ad una candela, un lungo pugnale. L'atmosfera sinistra dell'illustrazione potrebbe essere stata ispirata a Johannot dal racconto *L'homme au sable*, che ruota attorno alla figura terrificante del misterioso Coppola/Coppelius, un essere diabolico dalle grandi mani e dagli occhi scintillanti che provoca la morte del padre del protagonista nel corso di inquietanti attività notturne e che induce quest'ultimo, il sensibile e visionario Nathanael, sulla strada della follia autodistruttiva. L'atmosfera della terza vignetta curata da Toni Johannot è invece decisamente più distesa: al centro della scena campeggia un placido e sornione gatto, accoccolato su un morbido cuscino; in questo caso l'illustratore si è dunque limitato ad immortalare il protagonista di questi quattro nuovi volumi (IX-XII), il gatto Murr, di cui Hoffmann costruisce in questa *livraison* la pseudobiografia. La quarta e la quinta *livraisons* non presentano più alcuna vignetta, né a livello di copertina, né a livello di frontespizio. Viene tuttavia mantenuta la formula, caratteristica già delle

¹ Si rimanda a tal proposito alla parte relativa all'epitesto del presente capitolo, nella quale cerchiamo di rintracciare, attraverso l'analisi dei testi "biografici" compilati da Loève-Veimars, l'immagine che il traduttore vuole offrire dello scrittore tedesco.

prime tre *livraisons*, del duplice frontespizio, che in entrambi i casi è dunque solo tipografico (il secondo dei quali è dettagliato, mentre nel primo vengono indicati solo gli elementi bibliografici essenziali, come l'autore, il titolo dell'opera e l'editore). Nell'ultimo volume della quinta *livraison* (volume XX delle *Œuvres complètes*) tuttavia si segnala la presenza, nella pagina del controfrontespizio, del ritratto di Hoffmann,¹ a cura non più di Toni Johannot bensì di un certo P. Pelée, su disegno di Henrique Dupont. Il disegnatore, entrando in conflitto con l'immagine "maledetta" di Hoffmann che il traduttore si sforza di tratteggiare nei suoi testi biografici (e che ci occuperanno nella sezione finale del presente capitolo) rifugge da rappresentazioni stereotipate dello scrittore tedesco e anziché rappresentarlo come un uomo di genio stravagante ed eccentrico,² lo immortala invece come un comune borghese, elegantemente vestito e seduto su una comoda poltrona, mentre fuma la pipa. Dupont ha inoltre cura di mettere in evidenza, attraverso questo disegno di esecuzione raffinata, la duplice attività di Hoffmann, il suo essere non solo uno scrittore di talento ma anche un provetto musicista: accanto alla figura di Hoffmann si intravedono infatti un pianoforte, dei libri e dei fogli gettati alla rinfusa.

V.2 Il frontespizio tipografico

Nel frontespizio tipografico, oltre al titolo dell'opera (*Contes fantastiques*) e al nome dell'autore (E.T.A. Hoffmann), viene menzionato anche il traduttore, di cui vengono fornite le credenziali, attraverso la segnalazione delle precedenti traduzioni del tedesco da lui curate: Loève-Veimars viene infatti designato come il traduttore di Van der Velde e di Zschokke («traduits de l'allemand par M. Loève-Veimars, traducteur de Van der

¹ Trattasi di un'incisione su acciaio.

² A differenza dell'illustratore delle *Œuvres complètes* edita da Lefebvre (che Champfleury, nel suo testo *Les vignettes romantiques. Histoire de la littérature et de l'art, 1825-1840* -Paris, Dentu, 1883, p.76- identifica con un certo Ziegler), il quale si compiace invece nel conferire a Hoffmann una fisionomia quantomeno bizzarra, in linea con le leggende che circolano sul suo conto (e che il traduttore, per primo, contribuisce a creare). Tale differenza si spiega risalendo alle vere origini del ritratto, il quale non viene approntato da un disegnatore francese dell'epoca bensì dallo stesso Hoffmann (Dupont si limita infatti a riprodurre l'originale disegnato da Hoffmann, che Loève-Veimars riceve direttamente dal Dr. Koreff, amico intimo dello scrittore tedesco).

Velde et de Zschokke»).¹ Essendo Loève-Veimars un personaggio di primo piano nel panorama letterario romantico, un'edizione capace di avvalersi della sua collaborazione acquista un indiscutibile lustro.

L'editore si è anche preoccupato di dare rilievo, in questa sede, alla prefazione firmata da Walter Scott («et précédés d'une notice historique sur Hoffmann, par Walter Scott»), elemento paratestuale che conferisce ulteriore prestigio all'edizione in questione, grazie alla popolarità di cui gode all'epoca in Francia lo scrittore scozzese. Vengono di seguito indicati il numero di volume, le coordinate dell'editore e la data di pubblicazione, in numeri arabi.

La quarta e quinta *livraisons*, come abbiamo già anticipato, mantengono inalterata la struttura del duplice frontespizio, entrambi a carattere tipografico, dato che l'illustrazione non è più presente nella *page de titre* di questi volumi (XIII-XX). Il primo frontespizio fornisce le informazioni essenziali (titolo, nome dell'autore, numero del volume, luogo di pubblicazione, nome dell'editore e anno di pubblicazione, in numeri arabi), mentre il secondo è più completo e dettagliato (alle indicazioni di cui sopra si aggiungono quelle relative al traduttore, alla prefazione curata da Walter Scott e l'indirizzo completo dell'editore).

VI. L'occhiello

Nelle *Œuvres complètes* anche l'occhiello si rivela un luogo paratestuale strategico: a partire infatti dalla seconda *livraison* nel verso della pagina²

¹ Questa breve e succinta presentazione del traduttore scompare dal frontespizio a partire dalla seconda *livraison*. Come già nel caso della copertina, viene anche in questo caso confermata la differenza della prima *livraison*, quella di apertura, rispetto alle successive, e l'impianto propagandistico di cui essa viene caricata.

² Nel recto dell'occhiello invece, com'è d'uso, viene invece semplicemente indicato il titolo dell'opera. Per quanto attiene alla prima *livraison*, l'occhiello segnala il titolo della prima serie (dei volumi I-XII), vale a dire *Contes fantastiques*. A partire invece dalla seconda *livraison* viene invece indicato il titolo dell'intera edizione, vale a dire *Œuvres complètes* (e non quello delle singole *livraisons*).

compaiono infatti le inserzioni «vient de paraître» e «sous presse», grazie alle quali l'editore informa l'eventuale lettore circa i volumi delle *Œuvres complètes* che sono stati precedentemente pubblicati e/o quelli che sono attualmente in corso di stampa. Queste brevi annunci hanno lo scopo evidente di vantare la "merce" messa in vendita, insistendo sui meriti e le qualità intrinseche dell'edizione e rappresentano per l'editore un indiretto ma importante veicolo pubblicitario (che va ad aggiungersi a forme propagandistiche quali il catalogo editoriale e i vari annunci e *comptes-rendus* di cui pullula la carta stampata dell'epoca). Significativa è soprattutto la menzione della carta (di buona qualità) e della presenza di vignette, elementi che implicitamente insistono sulla bellezza e il pregio dell'edizione in questione. Vengono menzionati anche il prezzo e il formato dei volumi, e per ogni *livraison* vengono indicati i titoli dei racconti ivi contenuti, onde sottolineare la ricchezza dell'edizione stessa. Il nome dell'autore, E.T.A. Hoffmann, è messo in bella vista, in caratteri a stampatello, per conferirgli tutto il possibile risalto. Ecco quanto leggiamo nel verso dell'occhiello dei volumi della seconda *livraison*:

La première livraison des Contes Fantastiques de E.T.A.HOFFMANN, a paru il y a deux mois ; elle contient : -Le Majorat, -Le Sanctus, -Salvator Rosa, -Le Violon de Crémone, -Marino Faliéri, -La Vie d'Artiste, -Le Bonheur au Jeu, -Le Choix d'une Fiancée, -et Le Spectre Fiancé.

4 vol. in-12, papier satiné, vignettes, prix.....12 fr.

La troisième livraison, « sous presse », 4 vol. in-12, papier satiné, vignettes, prix.....12 fr.

Nella terza *livraison* vengono a loro volta elencati i racconti delle due precedenti uscite e, come di consueto, vengono indicati il numero e il formato dei volumi, il tipo di carta, la presenza di vignette e il prezzo:

La première livraison des Contes Fantastiques, de E.T.A.Hoffmann, a paru il y a deux mois ; elle contient : -Le Majorat, -Le Sanctus, -Salvator Rosa, -Le Violon de Crémone, -Marino Faliéri, -La Vie d'Artiste, -Le Bonheur au Jeu, -Le Choix d'une Fiancée, -et Le Spectre Fiancé. 4 vol. in-12, papier satiné, vignettes, prix.....12 fr

La seconde livraison contient : -Le Sablier, -La Cour d'Artus, -Don Juan, -Gluck, -Agafia, -Mademoiselle de Scudéry, -Zacharias Werner, -Maître Martin le Tonnelier et ses Apprentis, -L'Eglise des Jésuites, -Maître Floh, sept aventures. 4 vol. in-12, papier fin satiné, vignettes, prix.....12 fr.

Questo apparato pubblicitario non viene invece inserito nella quarta e nella quinta *livraison* che, come abbiamo già potuto constatare anche da un punto di vista della decorazione, sono più scarse ed austere delle precedenti. Significative da un punto di vista della propaganda sono dunque le prime *livraison*, quella di apertura in modo particolare, poiché sono quelle che esercitano il primo e determinante impatto sul pubblico. Giunti invece ormai al tredicesimo volume, quello cioè che apre la terza *livraison*, l'editore deve aver ben pensato di essere riuscito a fidelizzare il suo pubblico di lettori, senza che ci fosse bisogno di dispendere ulteriori energie, e soprattutto economie, in elementi più o meno marcatamente promozionali.

VII. Le note a piè di pagina

L'edizione delle *Œuvres complètes* è caratterizzata dalla presenza di numerose note a piè di pagina, elementi paratestuali che richiedono al lettore pazienza (il filo del discorso deve essere continuamente interrotto per dedicarsi alla lettura delle spiegazioni fornite dal traduttore) ed una

certa esperienza (è verosimile ipotizzare che un pubblico poco abituato alla lettura possa lasciarsi intimidire da questo ricco apparato che apparenta il testo narrativo alla produzione saggistica). Questa caratteristica rende dunque le *Œuvres complètes* un testo che mal si adatta ai gusti di quei lettori (e soprattutto lettrici) che consumano avidamente, tutto d'un fiato i romanzi di più recente uscita, che affollano le sale di lettura per prendere a prestito i best sellers dell'epoca, da Paul de Kock a Pigault-Lebrun passando per Madame de Genlis e Frédéric Soulié.

Trattasi per buona parte di note esplicative, suscettibili di fornire chiarimenti e spiegazioni riguardo a determinati concetti che il traduttore deve aver considerato di difficile comprensione per il suo lettore. Oggetto di particolare attenzione da parte di Loève-Veimars è la realtà extraletteraria alla quale il testo originale rimanda sovente, vale a dire la società germanica d'inizio Ottocento in cui sono ambientate la maggior parte delle vicende narrate da Hoffmann. Com'è naturale che sia il testo di partenza è infatti disseminato di riferimenti alla storia nazionale, al sistema politico interno, a situazioni, usi e costumi, tradizioni che sono ben note al lettore autoctono, ma che rischiano di porre gravi problemi di comprensione al lettore di una traduzione. Il traduttore si preoccupa quindi di trasmettere ai destinatari del testo le informazioni sufficienti e necessarie affinché costoro possano familiarizzarsi con una realtà geograficamente vicina ma per gran parte ancora sconosciuta, in cui vigono regole e usanze differenti da quelle del mondo francofono. Qualche esempio concreto servirà a meglio illustrare questa volontà del traduttore di rendere accessibile l'autore straniero e il mondo di cui egli si erge a rappresentante. Nel racconto d'apertura *Le Majorat* il vecchio zio sta narrando all'ingenuo nipote la triste vicenda di un ex compagno di studi, caduto ancor giovane in duello dopo avere insultato il membro di una *landsmanschaft* («Mais depuis ce temps il ne fut plus le même: du jeune homme simple et studieux, il advint un fanfaron et un fier-à-bras insupportable; et il fit si bien que le senior d'une landsmanschaft, qu'il avait insulté de la manière la plus vulgaire, le tua en

duel, au premier coup.»);¹ prevedendo che il lettore francofono possa provare stupore di fronte a questo termine, egli si preoccupa di spiegare in nota in cosa consista esattamente questa istituzione tipicamente germanica, come segue: «Des associations se forment sous ce nom dans toutes les universités; le doyen, ou *senior*, est chargé par ses camarades de les diriger.»² Loève-Veimars conserva dunque il termine in lingua originale, mostrando così di non volere occultare l'origine del testo (non avrebbe nessun interesse a far passare per francese un'opera tedesca, visto l'entusiasmo che suscitano, in pieno clima romantico, Hoffmann e più in generale per la letteratura d'oltreoceano), tuttavia ritiene di dovere intervenire per fare in modo che al lettore francese venga garantito il diritto di comprendere. In *Maître Floh* il traduttore si sofferma ad illustrare un'usanza tipicamente natalizia: la scena ritrae un commosso Peregrinus Tyss, il protagonista della vicenda, che entra nella stanza dove è stato allestito l'albero di Natale e che non può trattenere un moto di sorpresa nel vedersi circondato da mille luci scintillanti, dai più bei giocattoli e dalla frutta più appetitosa e invitante che pende dai rami ricurvi. Loève-Veimars, prevenendo lo smarrimento e la sorpresa di un lettore che non sia abituato a simili rituali natalizi, segnala dunque che in Germania «ces présens, destinés aux enfants, sont suspendus à un arbre chargé de bougies allumées.»³ In *La maison déserte* siamo invece messi a confronto con abitudini tipiche della vita quotidiana; il protagonista Théodore sta assaporando una tazza di cioccolato fumante nella bottega di un pasticcere, situata vicino all'abitazione malandata e apparentemente disabitata da cui il giovane si sente inspiegabilmente attratto. Loève-Veimars precisa in una nota che in Germania è d'uso comune gustare bevande calde, ivi compreso il caffè, all'interno delle pasticcerie, locali che di solito sono gestite da italiani o da persone originarie della Svizzera italiana.⁴

¹ E.T.A. Hoffmann, *Le Majorat*, in *Œuvres...*, vol. I, p.87.

² Ibid.

³ E.T.A. Hoffmann, *Maître Floh*, in *Oeuvres...*, vol. VII, p.7.

⁴ Testo: « Tout en soufflant sur l'écume brûlante d'une tasse de chocolat que j'avais demandé*, je me mis à dire d'un air distrait : -Vous avez bien agrandi votre établissement en prenant la maison

Non mancano indicazioni circa personaggi realmente esistiti che hanno avuto un ruolo significativo nella storia della Germania e che un lettore medio, che non abbia una conoscenza approfondita della cultura straniera in questione, difficilmente può identificare. In *Maître Martin le tonnelier et ses apprentis* il mastro bottaio ricopre di elogi il giovane Frédéric, dicendo di avere ricevuto assai buone informazioni sul suo conto ; pare che il giovane sia un vero artista e che abbia la capacità di creare delle decorazioni di pregio paragonabili a quelle di Saint-Sébal e della casa dei Fugger di Augsbourg. Loève-Veimars ci fa allora sapere che questi Fugger, che con ogni probabilità il lettore ignora completamente, sono una «riche et ancienne famille de marchands qui joua un grand rôle dans les guerres de la réformation.»¹

Il traduttore deve presupporre che il suo lettorato abbia scarsa dimestichezza anche con l'ambiente delle arti e dello spettacolo d'oltrere no se, in *Le choix d'une fiancée*, allorché si fa cenno ad un certo M. Devrient, egli si affretta a designarlo in nota come un «célèbre acteur de Berlin.»²

Segnaliamo inoltre il racconto *Jean Wacht le charpentier* nel quale Loève-Veimars, per ben due volte, offre al lettore lumi circa la topografia del paese d'oltrere no; quando viene citato il nome di Séehof, egli precisa che si tratta di un «château de plaisance aux environs de Bamberg»;³ Regnetz invece è una «petite rivière qui passe à Bamberg. »⁴ Loève-Veimars è però soprattutto prodigo di indicazioni riguardanti la letteratura tedesca; in *Maître Martin le tonnelier et ses apprentis* ad esempio egli ritiene opportuno spendere qualche parola in merito ai cantori medievali denominati *Meistersänger*, della cui poesia “ingenua” e popolare viene proposto un *échantillon* all'interno del racconto; in una nota esplicativa di una certa lunghezza il traduttore mette giustamente in evidenza il sostrato

voisine. » Nota : «C'est chez les conditors ou confiseurs qu'on prend le café, etc. Ces conditors sont ordinairement des Italiens ou habitants de la Suisse italienne. » (E.T.A. Hoffmann, *La maison déserte*, in *Œuvres...*, vol. XIII, p. 138).

¹ E.T.A. Hoffmann, *Maître Martin le tonnelier et ses apprentis*, in *Œuvres...*, vol. XV, p.161.

² E.T.A. Hoffmann, *Le choix d'une fiancée*, in *Œuvres...*, vol. IV, p.129.

³ E.T.A. Hoffmann, *Maître Jean Wacht le charpentier*, in *Œuvres...*, vol. XV, p. 62.

⁴ Ibid., p.134.

prettamente borghese di questa poesia, che ha origine negli ambienti artigiani:

«Les artisans allemands étaient presque les seuls poètes du Nord à cette époque. Les principaux de ces poètes populaires, connus sous le nom de « MEISTERSAENGER », avaient leur mode et leur rythme, d'après lequel composaient servilement les autres versificateurs, véritables artisans, même dans tous les travaux poétiques.»¹

Quando, poco oltre, vengono menzionati due celebri *Meistersänger*, Loève-Weimars ne stila in nota un succinto ritratto, avendo anche cura di spiegare il significato del loro nome (nome che il traduttore, operando una scelta oltremodo intelligente, riproduce nella loro forma originale, senza francesizzarli); Hans Vogelgesang viene così designato:

«Jean à la voix de rossignol, surnom d'un maître-chanteur de l'époque, dont le rythme se nommait le *mode doré*; le rythme de chaque maître-chanteur portait une désignation bizarre.»²

Stessa attenzione viene anche consacrata a Henri Frauenlob:

« Henri Frauenlob, *ou le louangeur des femmes*, fameux maître-chanteur du temps. Toutes les femmes de Nuremberg suivirent son convoi funèbre, car il avait consacré tous ses vers à les chanter. »³

Infine, nel breve estratto dei *Serapionsbrüder* denominato *Zacharias Werner* il traduttore redige una sintetica nota biografica nella quale mette in evidenza lo stato di prostrazione e di sofferenza che ha caratterizzato l'esistenza di questo travagliato scrittore. Loève-Weimars pensa evidentemente che qualche ragguaglio sulla vita di questo artista possa

¹ E.T.A. Hoffmann, *Maître Martin...*, p.161.

² Ibid., p.164.

³ Ibid., p.171.

essere utile al lettore per poter meglio comprendere il valore e il significato recondito delle sue opere:

«Hoffmann était un de ces amis qui vivaient dans l'intimité de l'auteur de la tragédie de "Luther", du "Vingt-quatre février", et de "La Croix à la Baltique", demi-drame, demi-opéra dont Hoffmann fit la musique. Il n'est ici question que d'un des écrits de Werner. Hitzig a publié la vie de cet écrivain, dont l'existence rêveuse et agitée ne fut pas moins bizarre que celle d'Hoffmann, et qui après avoir idéalisé le luthéranisme dans ses poésies, alla se faire moine à Venise, et mourut en léguant sa plume au trésor de la Vierge à Mariazel. Sa vie entière, et les contradictions qui la remplirent, peuvent s'expliquer par un même motif; il fut toujours guidé par l'idée qu'il avait une mission divine, pensée qui le jeta dans un état d'aliénation complète. – Cette conversation est fort curieuse en ce qu'il révèle cette pensée de Werner, et qu'elle fait connaître la fin d'un ouvrage qu'il n'a pas terminé. Les fragmens (sic) qu'on en cite n'existaient plus que dans la mémoire d'Hoffmann, qui heureusement les a consignés sur le papier avant que de mourir.»¹

Oltre alle note esplicative nei racconti delle *Œuvres complètes* figurano anche delle note di riferimento, un sostanzioso apparato grazie al quale il traduttore indica la fonte bibliografica a cui sono riferite citazioni e concetti presenti all'interno del testo, e nel quale puntualizza a quale opera appartenga un certo personaggio o a chi debba essere attribuito un certo testo di cui viene menzionato il solo titolo. Anche questo tipo di nota risponde alla volontà, da parte di Loève-Veimars, di rendere la traduzione accessibile al più vasto numero di lettori. Prendiamo come primo esempio il celeberrimo *L'Homme au sable*: Nathanael, che ormai versa nel delirio della follia, nella lettera indirizzata all'amico Lotharius e alla fidanzata Clara prega e supplica di essere ascoltato e compreso, paragonando se stesso al personaggio di Franz Moor. Il lettore che non avesse troppa

¹ E.T.A. Hoffmann, *Zacharias Werner*, in *Œuvres...*, vol. V, p. 225.

familiarità con la letteratura tedesca e che avesse voglia di comprendere più a fondo questa analogia, può scoprire nella nota a piè di pagina che Hoffmann sta parlando di un personaggio di *fiction*, e più precisamente del protagonista dei *Brigands* di Schiller,¹ autore che insieme a Goethe gode all'epoca di grande favore in Francia. Nella *Kreisleriana* si accenna invece all'autore di una serie di opere, *Sigurd*, *L'anneau enchanté* e *Ondine*, di cui non viene però indicato esplicitamente il nome; il traduttore assolve dunque a questo compito, precisando in nota che si tratta, per chi non lo sapesse, del «baron de la Motte-Fouqué.»² Nello *Chat Murr* Loève-Veimars rende noto al lettore che il *Tellheim* cui si accenna nel testo è una commedia di Lessing (benché egli commetta ben due errori di trascrizione, sia nel titolo dell'opera che nel nome dell'autore).³ Poco oltre, all'interno della medesima opera, è questione di un certo Hing de Hinzelfeld,⁴ primo ministro che il narratore dice essere meglio noto con l'appellativo *Chat-botté*; il traduttore si affretta a precisare in nota che Hoffmann allude al romanzo di Tieck, intitolato appunto *Le chat botté* (salvo commettere l'errore di definire romanzo quella che in realtà è un'opera teatrale!).⁵ Il traduttore inoltre, mostrandosi costantemente scrupoloso e attento, segnala al lettore la presenza di una citazione da Goethe, all'interno della seguente frase: «Mais un jour, une joueuse de guitare lui avait chanté : Connais-tu le pays où mûrissent les citrons...»⁶

Nei racconti di Hoffmann sono frequenti anche i riferimenti alla letteratura di lingua inglese; *Le chat Murr* e *Kreisleriana* in particolare abbondano di

¹ Testo : «-Mais, Dieu du ciel!...mes cheveux se hérissent, et il me semble que je vous conjure de vous moquer de moi, dans le délire du désespoir, comme Franz Moor conjurait Daniel. » Nota : «Dans *Les Brigands* de Schiller.» (E.T.A. Hoffmann, *L'homme au sable*, in *Œuvres...*, vol. VIII, p.220)

² E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana. Suite des souffrances musicales du maître de chapelle Jean Kreisler*, in *Œuvres...*, vol. XIX, p. 80.

³ Testo : «Où est ton Telheim (sic.), s'écria Kreisler en riant. » Nota : «Allusion à une comédie de Lessing (sic.). » (Ibid., p.70)

⁴ Hinz von Hinzelfeld, nell'originale.

⁵ Testo: «Je ne dis rien de son goût, de son élégance, et je me réserve de parler plus au long de ce digne personnage, qui n'était rien moins que le fameux premier ministre Hing de Hinzelfeld que l'univers entier connaît sous le nom de Chat-botté.» Nota : «Allusion au roman de M. Tieck, intitulé : *Le Chat botté*.» (E.T.A. Hoffmann, *Le Chat Murr*, in *Œuvres...*, vol. IX, p.104)

⁶ E.T.A. Hoffmann, *Le Chat Murr*, vol. X, p.202. La nota recita, per la precisione: «Romance de Goethe. » (Ibid.)

richiami alle opere di Shakespeare, che la Francia ha scoperto di recente, nel 1827 (grazie ad una troupe inglese che vaga per il continente con i propri allestimenti) e che ha suscitato immediatamente l'entusiasmo e l'ammirazione dei romantici francesi, in primo luogo di Vigny. Nella *Kreisleriana* vengono citati alcuni versi, decantati dal personaggio di Milo:

«Doute de la clarté du soleil;
Doute de la lumière des étoiles;
Doute si la vérité peut mentir;
Mais ne doute point de mon amour.»¹

in nota poi apprendiamo che sono tratti da Shakespeare. Sempre nella *Kreisleriana* Loève-Veimars indica l'autore e l'opera da cui è tratta la lunga citazione fatta da Kreisler stesso :

«Mes gracieuses dames, ou bien, mes belles et gracieuses dames, je souhaiterais, ou bien, je vous en prie, ou bien je voudrais vous en prier, ne craignez rien, ne tremblez pas ainsi: ma vie pour la vôtre, si vous pensiez que je viens ici comme un véritable lion; je n'aurai pitié que de ma peau; je ne suis rien de pareil, je suis un homme comme d'autres hommes : - et puis qu'il dise son nom, et qu'il déclare hautement qu'il est Schnock, le menuisier.»²

trattasi di nuovo di Shakespeare, e la commedia in questione è *Le Songe d'une nuit d'été*.³ Nello *Chat Murr* viene citato il titolo della commedia *Le Rêve d'une nuit d'été* di cui Loève-Veimars indica l'autore («De Shakespeare»)⁴. Nella medesima opera Julie, spaventata dall'inquietante straniero con la chitarra, dichiara che preferirebbe vedere al posto di costui il folle Jacques, noto per i suoi bizzarri e deliranti discorsi; in nota il

¹ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*..., p.247.

² Ibid.

³ Nota : «Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*», ibid..

⁴ E.T.A. Hoffmann, *Le Chat*..., p. 79.

traduttore fa sapere al suo lettore che tale Jacques è uno dei personaggi di *Comme il vous plaira*¹ (in questo caso però Loève-Veimars si limita ad indicare il titolo della *pièce*, senza fare alcuna menzione all'autore). Poco oltre Loève-Veimars rende esplicita un'allusione ad un'altra opera shakespeariana, che nel testo di Hoffmann viene designata come «la comédie de la Forêt des Ardennes», segnalando che si tratta di *As you like it*.² Chiudiamo con gli esempi relativi alle note di riferimento con il racconto *Maître Floh* ove si accenna al personaggio di Mercutio; Loève-Veimars, che si compiace nel fare anche un certo sfoggio di erudizione, non si limita ad indicare l'autore e il titolo dell'opera in questione, bensì ne cita in nota un estratto:

«O, then, I see queen Mab hath been with you.

She is the fairies' midwife; and she comes

In shape no bigger than an agate-stone

On the forefinger of an alderman,

Drawn with a team, etc.

SHAKSP., "Romeo and Juliet", act. I, sc. IV.»³

Un altro ambito al quale Loève-Veimars concede particolare attenzione è quello musicale; come è noto Hoffmann è anche un insigne musicologo (oltre che compositore e maestro di cappella) che per anni, prima di approdare definitivamente all'attività di scrittore, collabora con la prestigiosa rivista «Allgemeine Musikalische Zeitung» redigendo recensioni e articoli di critica. Nella sua produzione letteraria la musica occupa dunque una posizione di primo piano e la terminologia tecnica di cui egli si serve è quella di un addetto ai lavori. Il traduttore deve avere considerato troppo ostiche alcune espressioni utilizzate da Hoffmann, poco

¹ Testo: « Pour moi, je vois volontiers à la place de ce noir revenant, armé d'une guitare, ce Jacques, dont la folie se révèle souvent par des discours aussi bizarres que ceux de l'étranger. »

Nota : « Personnage de *Comme il vous plaira*. » (E.T.A. Hoffmann, *Le Chat...*, p.95)

² Nota: « *As you like it* de Shakespeare. » (E.T.A. Hoffmann, *Le Chat...*, p.98).

³ E.T.A. Hoffmann, *Maître Floh*, p.57.

adatte ad un pubblico di non specialisti, perciò interviene sul testo sia a livello di traduzione (operando tagli e semplificazioni in racconti come *Le violon de Crémone* e *Le chevalier Gluck*, ogniqualevolta il testo abbonda di tecnicismi, che devono aver creato problemi di comprensione *in primis* al traduttore stesso),¹ sia predisponendo una serie di note esplicative che vengano in aiuto al lettore. Non sono inoltre rari i casi in cui il traduttore fornisca informazioni a proposito di personalità del mondo della musica, che egli presuppone essere poco noti al “grande pubblico”. Uno dei capitoli della *Kreisleriana* è titolato *Ombra adorata*; in una nota a piè di pagina Loève-Veimars ne spiega l’origine, chiarendo che si tratta di un’arietta dell’italiano Crescentini: « Tout le monde connaît cette magnifique ariette de Crescentini, qu’il composa pour l’opéra de *Romeo e Julietta* de Zingarelli, et qu’il chantait avec tant d’expression.»² Poco oltre nel testo è questione di una celebre cantante italiana che suscita grande fervore fra i suoi connazionali ogni volta che si esibisce a teatro; Hoffmann non ne menziona il nome, e Loève-Veimars crede opportuno supplire a questa mancanza, con la seguente annotazione: «Madame Haeser, dont il est ici question, excitait tant d’enthousiasme en Italie, que les spectateurs lui criaient au théâtre : *Che sei benedetta dal cielo !* ». In *Le Chat Murr* viene sentita l’esigenza di offrire qualche chiarimento in merito a un tecnicismo, il «son enharmonique»,³ che il traduttore spiega come segue in nota: «Qui procède par quarts de ton.»⁴ Nel medesimo testo è poi questione di un particolare strumento, la «harpe des géants», e ancora una volta il traduttore viene in soccorso al lettore spiegando come sia nata quest’arpa e quali siano le sue caratteristiche:

«L’abbé Gattoni fit tendre, d’une tour à l’autre, à Milan, quinze cordes d’acier, qu’il fit accorder de manière à former la gamme diatonique. A chaque changement de temps, elles résonnaient avec plus ou moins de force.

¹ Il racconto *Le chevalier Gluck* sarà oggetto di analisi nel prossimo capitolo.

² E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana...*, p. 205.

³ E.T.A. Hoffmann, *Le Chat...*, p. 95.

⁴ Ibid.

On appela cette harpe éolienne en grand, la harpe des géants, ou la harpe des tempêtes.»¹

L'uso di termini specialistici da parte di Hoffmann si riscontra anche in altre circostanze ed investe altri ambiti oltre a quello musicale ; prendiamo ad esempio un racconto come *Le botaniste*, in cui Loève-Veimars spiega sommariamente in nota quale sia il fiore di cui parla il narratore, utilizzando la sua denominazione latina e descrivendone le principali peculiarità: «*Mimosa pudica*, sensitive, plante qui replie ses feuilles lorsqu'on les touche, plus sujette que toutes à la mutation.» In *L'homme au sable* il traduttore viene incontro ai lettori che non possiedono una cultura classica e che ignorano dunque che Hoffmann, parlando di «Psyché», si riferisca in realtà all'anima;² in *Maître Floh* il traduttore considera che l'aggettivo «misogine» possa non essere alla portata di tutti i lettori, perciò fa seguire al testo una nota che fornisce le debite spiegazioni circa questo particolare atteggiamento («Ennemi des femmes»).³ Loève-Veimars cerca dunque di “smontare” il linguaggio allusivo di Hoffmann, per rendere il testo d'arrivo più trasparente e comprensibile; quando in *Les maîtres chanteurs* si parla di «gros livre», il traduttore teme forse che il lettore non capisca che ci si riferisce in questo modo al “libro per eccellenza” e precisa in nota che l'espressione designa la Bibbia;⁴ nella *Kreisleriana* una frase dal sapore ironico designa l'entrata del trionfo Napoleone in Germania: «Il paraît cependant qu'au moment où Kreisler avait obtenu la place de son oncle et quand on s'y attendait le moins, un colosse couronné visita le duc dans sa capitale.»⁵ Il traduttore però, sospettando che il lettore non riesca a identificare il personaggio in questione, ne indica il nome a chiare lettere in nota: «On voit qu'il est ici question de Napoléon dans ce passage. »⁶

¹ E.T.A. Hoffmann, *Le Chat...*, p. 185.

² E.T.A. Hoffmann, *L'homme...*, p. 200.

³ E.T.A. Hoffmann, *Maître Jean...*, p.162.

⁴ E.T.A. Hoffmann, *Les maîtres chanteurs*, in *Œuvres...*, vol. XIII, p. 95.

⁵ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana...*, pp. 146-147.

⁶ Ibid.

Veniamo infine alle note nelle quali Loève-Veimars, in forma più o meno velata, più o meno esplicita, si esprime circa la strategia traduttiva messa in campo nelle *Œuvres complètes*. Dalle sue dichiarazioni si evince il costante sforzo di dare l'impressione che la sua versione si conforma alle più moderne e recenti posizioni teoriche, le quali prescrivono al traduttore ossequio e fedeltà al testo di partenza; nelle note a piè di pagina ricorrono infatti termini come “tradurre letteralmente”, “tradurre religiosamente”. Si veda a tal proposito il racconto *Mademoiselle de Scudéry*: quando nel testo viene menzionato un certo Séron, il traduttore inserisce una nota a piè di pagina nella quale esprime la sua perplessità in merito alla giustezza del nome del suddetto personaggio, poiché a suo avviso si tratterebbe invece, con ogni probabilità, di Fagon, il medico del re. Come a dire che Loève-Veimars, pur avendo riscontrato l'errore commesso dall'autore, non si è permesso di correggerlo e lo ha a sua volta conservato (limitandosi a segnalare la “svista” in nota), come si addice ad una traduzione che sia rispettosa del testo originale. Questa la porzione di testo in questione: «Grâce aux soins de Séron*, le plus célèbre médecin de Paris, qui était restée quelque temps dans un état d'insensibilité complète, fut enfin rappelée à elle-même», cui segue la nota del traduttore, oltremodo esplicita : «Nous traduisons littéralement le texte. C'est sans doute Fagon, le médecin du roi, dont il est question.»¹ Sempre nello stesso racconto Loève-Veimars rivendica per la propria traduzione il concetto di fedeltà testuale, e per suffragare le proprie dichiarazioni inserisce in nota il termine originale tedesco del quale egli, nel testo di partenza, ha proposto un semplice calco:

« Dès que tu fus parti, elle tomba à mes pieds, embrassa mes genoux, et m'avoua en pleurant qu'elle ne pouvait vivre sans toi. Je pensais qu'elle se faisait cette idée comme toutes les jeunes créatures que veulent toutes

¹ E.T.A. Hoffmann, *Mademoiselle de Scudéry*, in *Œuvres...*, vol. V, p. 77.

mourir quand le premier blanc-bec* qui les a regardées tendrement vient à s'éloigner. »¹

Questa la nota con cui Loève-Veimars giustifica e difende la sua scelta traduttiva : « *Milchgesicht*, visage de lait. Nous traduisons religieusement le texte. »²

Loève-Veimars ribadisce dunque in questa sede di avere adottato una strategia traduttiva basata sul rispetto del testo di partenza, come già aveva fatto in altra occasione, nella *Préface du traducteur* ai *Contes suisses* di Zschokke. Come già abbiamo avuto modo di osservare in quella circostanza,³ le dichiarazioni di Loève-Veimars suonano piuttosto sospette e sembrano dettate dalla volontà di prevenire eventuali critiche e rimostanze future. Le espressioni da lui utilizzate suonano quantomeno ironiche se pronunciate da un traduttore che rimaneggia in maniera quasi sistematica il testo di partenza, giungendo persino (come è il caso, ad esempio, ne *La cour d'Artus*) a sopprimere intere pagine di racconto e, come se non bastasse, a trasformare radicalmente il finale dello stesso!

VIII. Le prefazioni

Tra gli elementi paratestuali più significativi dell'edizione dei racconti di Hoffmann pubblicata da Renduel va annoverata la *Notice historique sur Hoffmann* compilata da Walter Scott, che troviamo nel volume di apertura delle *Œuvres complètes*, preceduta da una breve premessa a cura del traduttore.

¹ Ibid., pp. 95-96.

² Ibid., p. 65.

³ Si veda il capitolo terzo del presente lavoro.

VIII.1 La premessa del traduttore

La premessa firmata da Loève-Veimars è un testo breve, che si propone essenzialmente di presentare l'articolo che segue curato da Walter Scott e di giustificare la scelta della sua introduzione all'interno della presente edizione dei *Contes* hoffmanniani. Loève-Veimars indica anzitutto le coordinate bibliografiche del testo, precisando che esso è stato precedentemente pubblicato in rivista, dapprima nelle pagine del «*Foreign Quarterly Review*» e successivamente in quelle della «*Revue de Paris*»:

« Le texte qui suit, avant de prendre place dans l'édition Loève-Veimars, a paru dans la *Revue de Paris* (tome I, 12 avril 1829) sous le titre : « Du merveilleux dans le roman. » C'est une version abrégée de l'article de Walter Scott, « On the Supernatural in Fictitious Composition : Works of Hoffmann », publié dans le *Foreign Quarterly Review* de juillet 1827.»¹

Quello che però Loève-Veimars si guarda bene dal dire è che la versione francese di Dufauconpret del testo inglese di Scott è una versione mutilata, di cui viene riproposta solo la seconda parte, quella che riguarda Hoffmann. Il traduttore, forse preoccupato di prevenire le eventuali rimostre di critici e lettori, suscettibili di provare stupore di fronte all'articolo di Scott, la cui portata critica e il cui tono acrimonioso contravvengono alle convenzionali regole dei testi prefattivi, giustifica l'inserimento del suddetto testo all'interno delle *Œuvres complètes* con una non ben precisata necessità "superiore", alla quale lui stesso non ha potuto sottrarsi, quasi a voler dare l'impressione che tale scelta sia stata presa contro la sua volontà:

«La notice critique de Walter Scott sur Hoffmann, qui précède ces Contes, a déjà été placée dans les œuvres du romancier écossais. Il n'a pas dépendu de nous de la supprimer dans cet ouvrage, ni de la publier plus tôt ; il nous a

¹ F.-A. Loève-Veimars, [Préface], in E.T.A. Hoffmann, *Oeuvres...*, vol. I, p. 40.

semblé d'ailleurs que sa place était marquée en tête de ce livre : Hoffmann pourra ainsi répondre par lui-même à son rigoureux critique.»¹

Loève-Veimars sembra dunque prendere le distanze da questo testo, e dissociarsi totalmente dalle dichiarazioni dello scrittore scozzese, che contesta pesantemente la poetica di Hoffmann e offre un'immagine poco lusinghiera di lui come uomo. Così facendo Loève-Veimars adempie appieno alle aspettative legate al suo ruolo di traduttore, ergendosi a difensore dell'autore che si è incaricato di presentare al pubblico di lettori. Loève-Veimars protesta infatti contro i rimproveri che Scott muove allo scrittore berlinese, benché lo faccia in un modo quanto mai ambiguo e paradossale: egli accusa lo scrittore scozzese di essersi espresso con una certa superficialità, mosso da un atteggiamento fortemente pregiudiziale, ma lui stesso, per replicare a queste fallaci dichiarazioni, si avvale di una serie di *clichés* e di notizie inesatte che gli derivano dalla lettura della biografia hoffmanniana curata da Hitzig, testo che non brilla certo per la sua attendibilità.² Loève-Veimars parla di Hoffmann come di uno scrittore di talento e di un artista eclettico, che versa con uguale bravura nella musica, nell'arte e nelle lettere. Egli sembra tuttavia sottintendere che la straordinaria immaginazione che supporta la creazione letteraria dello scrittore tedesco sia da attribuire non tanto o non solo ad un carattere realmente geniale quanto ai frequenti stati di delirio e di alterazione mentale in cui questi avrebbe sovente versato, a causa di uno smodato consumo di sostanze inebrianti. Hoffmann viene dunque dipinto come una creatura tormentata che trascorre le sue giornate trascinandosi da una taverna all'altra, in preda ad uno stato di sovreccitazione costante, divorato

¹ F.-A. Loève-Veimars, [Préface], in E.T.A. Hoffmann, *Oeuvres...*, vol. I, p.40.

² I particolari biografici che Loève-Veimars ricava da Hitzig, e che egli si compiace a ripetere con un certo gusto dell'esagerazione, confluiscono poi in due testi, che avremo modo di analizzare più nel dettaglio nel presente capitolo, nella sezione dedicata all'epitesto: il già citato articolo comparso nella «Revue de Paris» (A. Loève-Veimars, «Les dernières années et la mort d'Hoffmann», «Revue de Paris», VII, pp. 248-263) successivamente ripreso in volume, all'interno dei *Népenthes*, con il titolo *Le chat d'Hoffmann*, e *La vie de E.T.A. Hoffmann d'après les documents originaux, par le traducteur de ses œuvres*, lungo testo biografico che occupa per intero il volume finale, il XX, della prima edizione delle *Oeuvres complètes*.)

dall'ossessione di essere perseguitato dal diavolo. Questo essere sofferente, ai limiti della follia, merita di essere compreso e compatito, non certo giudicato severamente:

«Ce n'était peut-être pas avec les principes de la raison la plus élevée, du goût le plus pur, qu'il fallait juger un Hoffmann. D'où vient cette manie générale de reconstruire à sa guise l'âme d'un écrivain ? et pourquoi regretter que tel homme n'ait pas eu le talent de tel autre ? Hoffmann dessinait, il composait des vers, de la musique, dans une sorte de délire ; il aimait le vin, une place obscure au fond d'une taverne ; il se réjouissait de copier des figures étranges, de peindre un caractère brut et bizarre ; il craignait le diable, il aimait les revenants, la musique, les lettres, la peinture ; ces trois passions qui dévorèrent sa vie, il les cultivait avec un emportement sauvage ; Salvator, Callot, Beethoven, Dante, Byron, étaient les génies qui réchauffaient son âme : Hoffmann a vécu dans une fièvre continuelle ; il est mort presque en démence : un tel homme était plus fait pour être un sujet d'études que de critiques ; on devait plutôt compatir à cette originalité qui lui a coûté tant de douleurs, qu'en discuter froidement les principes. Il ne fallait pas oublier surtout que, s'il est des écrivains qui trouvent leur immense talent et leur verve dans le bonheur et dans l'opulence, il en est d'autres dont la route a été marquée à travers toutes les afflictions humaines, et dont un fatal destin a nourri l'imagination par des maux inouïs et par une éternelle misère. »¹

Questo ritratto riduttivo e semplicistico che Loève-Veimars traccia di Hoffmann (e che costituisce una sorta di pendant all'articolo pseudobiografico apparso nella «Revue de Paris» e al volume XX delle *Œuvres complètes*, che avremo modo di analizzare nella parte riservata all'epitesto) offre un'immagine distorta ed errata della sua vicenda biografica; il traduttore si preoccupa infatti di enfatizzare esclusivamente il *côté incongru* del temperamento dello scrittore tedesco, mentre passa sotto

¹ F.-A. Loève-Veimars, [*Préface*]..., p. 40.

silenzio la dimensione tutta borghese della sua esistenza, la prosaica normalità della sua vita di uomo di diritto. Non può sfuggire la portata pubblicitaria di un testo come questo, che si prefigge di solleticare la curiosità di un pubblico avido di novità creando attorno alla figura dello scrittore straniero un alone di mistero e di leggenda maledetta.

VIII.2 La *notice historique* di Walter Scott

Cheché ne dica Loève-Weimars, la scelta di inserire l'articolo di Scott in questo contesto è da far risalire, con ogni probabilità, a motivazioni propagandistiche. Quando le *Œuvres complètes* escono sul mercato francese, la fama e la popolarità dello scrittore scozzese è al suo apice; Walter Scott è uno degli autori stranieri più amati e più letti, i suoi romanzi figurano tra i volumi più sovente presi a nolo nelle sale di lettura cittadine; un'intera generazione ne subisce il fascino e la sua venuta a Parigi nel 1826 suscita vere e proprie scene di delirio: il suo passaggio sulla pubblica via è salutato come un prodigioso avvenimento, la sua abitazione parigina è costantemente frequentata da visitatori e ammiratori. Ma Walter Scott non appassiona solamente i lettori più ingenui e meno esigenti, bensì anche l'élite intellettuale e artistica dell'epoca romantica. Le voci più prestigiose della critica letteraria, in primo luogo Sainte-Beuve e Amédée Pichot, per non citare che due tra i tanti nomi che si sono cimentati nella stesura di articoli e di recensioni dei testi di Scott, si approfondono in elogi a non finire; i grandi scrittori¹ allo stesso modo ne subiscono il fascino e lo prendono a modello, garantendo così a quel nuovo genere che è il romanzo storico, fra il 1820 e il 1830, uno sviluppo e una diffusione inauditi. Nella Francia del 1829 corredare un'edizione con un testo compilato da Walter Scott significa, a colpo sicuro, suscitare l'attenzione e la curiosità di un pubblico di lettori numeroso, garantire all'opera in questione successo e *retentissement*; non è un caso che il nome dell'autore di *Ivanhoe* venga

¹ Hugo e Balzac, per limitarci a due esempi particolarmente rappresentativi.

stampato a grandi lettere sul frontespizio di ogni volume delle *Œuvres complètes*, come abbiamo poc'anzi segnalato.

Il fatto che Walter Scott in questa *notice* denigri Hoffmann come uomo e come scrittore, contravvenendo così al ruolo che normalmente assume una prefazione, suscettibile invece di valorizzare il contenuto dell'opera e l'autore della stessa, non invalida quanto poc'anzi affermato; è presumibile infatti che Renduel e Loève-Veimars abbiano auspicato che il testo di Scott suscitasse una vasta ondata di reazioni polemiche (come poi è effettivamente avvenuto), fenomeno questo che non avrebbe fatto altro che amplificare la risonanza attorno all'edizione dei racconti hoffmanniani, fungendo così da propaganda indiretta. Vuoi per la presenza del nome di Walter Scott, vuoi per le dichiarazioni avanzate da costui nei confronti del "povero" Hoffmann, la *notice* era destinata a suscitare attenzione a curiosità e, di conseguenza, ad attrarre nuove schiere di lettori.

Riteniamo tuttavia che Loève-Veimars, oltre che da motivazioni di tipo utilitaristico come quelle che abbiamo cercato fin qui di individuare, abbia prediletto la prefazione di Walter Scott anche per ragioni più strettamente intellettuali ed estetiche. Formalmente come abbiamo poc'anzi affermato il traduttore assume un atteggiamento quasi scandalizzato nei confronti di Walter Scott e da buon difensore di Hoffmann non può esimersi dal criticare la sua rigidità e severità di giudizio. Abbiamo tuttavia l'impressione che Loève-Veimars sia lungi dall'essere sincero e che il suo dissenso nei confronti del grande maestro scozzese sia troppo palesemente ostentato per essere credibile. Scott all'epoca, come abbiamo poc'anzi ricordato, è una celebrità di grande calibro, che raccoglie consensi nelle più disparate fasce di lettori e che suscita nel mondo letterario francese una folla enorme di imitatori, dai più ai meno talentuosi. Un intellettuale come Loève-Veimars, la cui produzione come scrittore è per buona parte all'insegna dell'erudizione e dello studio storico, e la cui attività traduttiva trova giustappunto nel romanzo storico il suo più pieno compimento, non può non ammirare il grande maestro scozzese e soprattutto condividere con

lui una certa concezione della letteratura. Ripercorrendo i punti salienti della *notice historique*, cerchiamo ora di illustrare brevemente quale sia la posizione assunta da Walter Scott nei confronti della *littérature d'imagination*, e più nello specifico nei confronti del fantastico. Nel suo articolo su Hoffmann (che come abbiamo sopra ricordato si presenta qui in forma semplificata, privato della sezione iniziale) Scott esordisce schierandosi a favore della presenza del soprannaturale all'interno delle opere di narrativa, purché tale "componente" sia sottomessa a regole ben precise, cosa che precisamente non avviene all'interno del genere fantastico, che mette in scena le stravaganze e le assurdità più inaspettate per suscitare lo stupore improvviso, momentaneo del lettore.¹ Hoffmann secondo Scott incarna alla perfezione questo genere letterario contraddistinto dall'esagerazione e dall'irregolarità poiché egli, tanto nella vicenda biografica quanto a livello di temperamento personale, porta impresso il segno dell'originalità e dell'eccesso. Scott riconosce nello scrittore berlinese un indubbio e raro talento, ma ammette a malincuore che la sua innata ipocondria lo ha condotto a "pervertire" le sue doti naturali spingendole agli estremi limiti: la sua bizzarra e sfrenata immaginazione è stata dunque capace di produrre solo delle deplorevoli «extravagances». Un'esistenza all'insegna dell'incertezza e della precarietà ha poi contribuito a peggiorare una situazione di partenza già di per sé complessa, portando lo sventurato Hoffmann ad uno stato di malessere prossimo alla follia:

«Elevé pour le barreau, il remplit d'abord en Prusse des fonctions inférieures dans la magistrature; mais bientôt réduit à vivre de son industrie, il eut recours à sa plume et à ses crayons, ou composa de la musique pour le théâtre.

¹ « Dans les autres fictions où le merveilleux est admis, on suit une règle quelconque: ici l'imagination ne s'arrête que lorsqu'elle est épuisée. [...] Les transformations les plus imprévues et les plus extravagantes ont lieu par les moyens les plus improbables. Rien ne tend à en modifier l'absurdité. Il faut que le lecteur se contente de regarder les tours d'escamotage de l'auteur, comme il regarderait les sauts périlleux et les métamorphoses d'Arlequin, sans y chercher aucun sens, ni d'autre but que la surprise du moment. L'auteur qui est à la tête de cette branche de la littérature romantique est Ernest-Théodore-Guillaume Hoffmann.» (W. Scott, *Sur Hoffmann et les compositions fantastiques*, in E.T.A. Hoffmann, *Œuvres...*, vol. I, p.39).

Ce changement continuel d'occupations incertaines, cette existence errante et précaire, produisirent sans doute leur effet sur un esprit particulièrement susceptible d'exaltation ou de découragement, et rendirent plus variable encore un caractère déjà trop inconstant.»¹

Cattive abitudini di vita, quali l'abuso di alcool e il fumo, che inducono Hoffmann a trascorrere intere giornate in oscure taverne cittadine, non fanno altro che sovraccitare la sua sensibilità nervosa; anche Scott dunque, come Loève-Weimars, dipinge lo scrittore berlinese come un genio malato che sollecita la propria immaginazione morbosa con generose sorsate di sostanze stimolanti:

« Hoffmann entretenait aussi l'ardeur de son génie par des libations fréquentes; et sa pipe, compagne fidèle, l'enveloppait d'une atmosphère de vapeurs.»²

Alla base della sua ispirazione creatrice sono dunque da individuare uno stato mentale alterato, prossimo alla follia e l'utilizzo eccessivo di oppio e alcool;³ la sua fantasia eccitata partorisce così dei racconti strani e inquietanti, capricciosi e stravaganti, che si sottraggono alle regole e alle prescrizioni della ragione. Scott critica aspramente queste composizioni narrative, nelle quali predominano figure grottesche e bizzarre che si sovrappongono e affollano senza né ordine né logica, suscettibili di sedurre la curiosità del lettore ma incapaci di trasmettere il benché minimo insegnamento al suo intelletto:

¹ W. Scott, op. cit., p.40.

² Ibid.

³ « Il est impossible de soumettre de pareils contes à la critique. Ce ne sont pas les visions d'un esprit poétique ; elles n'ont même pas cette liaison apparent que les égarements de la démence laissent quelquefois aux idées d'un fou : ce sont les rêves d'une tête faible, en proie à la fièvre, qui peuvent un moment exciter notre curiosité par leur bizarrerie, ou notre surprise par leur originalité, mais jamais au-delà d'une attention très passagère, et, en vérité, les inspirations d'Hoffmann ressemblent si souvent aux idées produites par l'usage immodéré de l'opium, que nous croyons qu'il avait plus besoin du secours de la médecine que des avis de la critique. » (Ibid, p. 54)

« Il n'est pas étonnant qu'un esprit qui accordait si peu à la raison et tant à l'imagination, ait publié de si nombreux écrits où la seconde domine à l'exclusion de la première. Et, en effet, le grotesque, dans les ouvrages d'Hoffmann, ressemble en partie à ces peintures arabesques qui offrent à nos yeux les monstres les plus étranges et les plus compliqués : des centaures, des griffons, des sphinx, des chimères ; enfin, toutes les créations d'une imagination romanesque. De telles compositions peuvent éblouir par une fécondité prodigieuse d'idées, par le brillant contraste des formes et des couleurs ; mais elles ne présentent rien qui puisse éclairer l'esprit ou satisfaire le jugement.»¹

Scott, assumendo Hoffmann quale esempio in negativo, difende dunque un'idea molto particolare di fantastico, che si identifica con un tipo di narrazione che rinuncia all'irregolarità, al disordine e all'eccesso e che si fonda invece su un solo imperativo, la moderazione. Le critiche che Scott rivolge allo scrittore tedesco investono inoltre anche la sfera dello stile: Scott si rammarica del fatto che Hoffmann abbia sprecato il proprio talento artistico mettendolo al servizio di creazioni così deplorevoli, così contrarie al buon gusto e all'eleganza. Scott gli concede di attingere al soprannaturale, di fare delle incursioni nella dimensione del fantastico, purché egli sottoponga al suo lettore delle immagini gradevoli; Hoffmann invece mostra una costante tendenza per le emozioni forti ed esasperate e non rinuncia a popolare i suoi racconti di scene orrificanti, affollate da esseri spettrali, diabolici e macabri. Se solo rinunciasse a questo suo *mauvais penchant*, egli potrebbe di certo produrre delle opere mirabili, di straordinaria qualità letteraria, visto l'acume e l'intelligenza con cui Hoffmann è in grado di sondare l'animo umano. Un racconto come *Le majorat* è in tal senso esemplare: Scott lo designa come uno dei migliori di Hoffmann per la capacità che in esso esprime lo scrittore di rappresentare con fedeltà i tratti peculiari della realtà del mondo germanico:

¹ W. Scott, op. cit., p.55.

« [...] Malgré tant de divagation, Hoffmann n'était pas un homme ordinaire ; et si le désordre de ses idées ne lui avait fait confondre le surnaturel avec l'absurde, il se serait distingué comme un excellent peintre de la nature humaine, qu'il savait observer et admirer dans ses réalités. Hoffmann réussissait surtout à tracer les caractères propres à son pays. L'Allemagne, parmi ses auteurs nombreux, n'en peut citer aucun qui ait su plus fidèlement personnifier cette droiture et cette intégrité qu'on rencontre dans toutes les classes parmi les descendants des anciens Teutons. Il y a surtout dans le conte intitulé *Le Majorat* un caractère qui est peut-être particulier à l'Allemagne, et qui forme un contraste frappant avec les individus de la même classe, tels qu'on nous les représente dans les romans, et tels que, peut-être, ils existent en réalité dans les autres pays. »¹

la presenza tuttavia di elementi bizzarri, contrari alla ragione e al buon gusto (come le apparizioni spettrali e il misterioso fenomeno del sonnambulismo) finiscono con l'indebolire la qualità intrinseca del testo:

« Le conte que nous venons de citer [*Le majorat*] montre l'imagination déréglée d'Hoffmann, mais prouve aussi qu'il possédait un talent qu'il aurait dû la contenir et la modifier. Malheureusement son goût et son tempérament l'entraînaient trop fortement au grotesque et au fantastique, pour lui permettre de revenir souvent dans ses compositions au genre plus raisonnable dans lequel il aurait facilement réussi. [...] Sans doute, il ne faut pas condamner une faute de goût avec la même sévérité que si c'était une fausse maxime de morale, une hypothèse erronée de la science, ou une hérésie en religion. Le génie aussi, nous le savons, est capricieux, et veut avoir son libre essor, même hors des régions ordinaires, ne fût-ce que pour hasarder une tentative nouvelle. Quelquefois enfin, on peut arrêter ses regards avec plaisir sur une peinture arabesque, exécutée par un artiste doué d'une riche imagination ; mais il est pénible de voir le génie s'épuiser sur des sujets que le goût reprouve. Nous ne voudrions lui permettre une excursion dans ces régions fantastiques, qu'à condition qu'il en rapporterait

¹ W. Scott, op. cit., pp. 47-48.

des idées douces et agréables. Nous ne saurions avoir la même tolérance pour ces caprices qui non seulement nous étonnent pour leur extravagance, mais nous révoltent pour leur horreur. »¹

L'approccio rigorosamente razionale di Scott ammette dunque la presenza del soprannaturale nel racconto, purchè questo non rappresenti un motivo di sconvolgimento e di disorientamento per il lettore ; il suo è dunque un soprannaturale piacevole, che è suscettibile di avere una giustificazione logica e razionale e che si dispiega all'interno del racconto secondo precise norme e regole. E' il meraviglioso "rassicurante" del *Märchen* o il *surnaturel expliqué* del racconto gotico.

Non abbiamo l'impressione che il programma estetico qui tracciato da Walter Scott presenti delle significative analogie con quello di Loève-Weimars, così come lo si desume dall'analisi delle traduzioni da lui approntate? Senza voler scendere in particolari, poiché ci riserviamo di consacrare un'analisi approfondita del testo tradotto e delle sue peculiarità nel capitolo conclusivo del presente lavoro, accenniamo tuttavia rapidamente in questa sede ad alcuni esempi, per cercare di illustrare come la strategia traduttiva di Loève-Weimars, lungi dallo sconfessare le prescrizioni di Scott, ne rappresenti invece una fedele *mise en oeuvre*. Il traduttore di Hoffmann si propone al pubblico dell'epoca come mediatore culturale, spende tempo ed energie per favorire l'apertura della letteratura autoctona verso le letterature straniere del Nord Europa, quelle di lingua inglese e tedesca in particolare; è un uomo di mondo brillante e intelligente che frequenta in modo assiduo i cenacoli letterari romantici dove ha modo di incontrare le maggiori personalità del tempo e di stringere rapporti di amicizia e collaborazione con personaggi del calibro di Gautier, Nerval, Nodier e Vigny.

Il suo coinvolgimento nel movimento della *nouvelle école* non gli impedisce tuttavia di preservare anche una posizione vicina alla tradizione e

¹ W. Scott, op. cit., p.49.

al gusto classico; Loève-Veimars ritiene che il pubblico francese non sia pronto per accogliere lo scrittore tedesco con le sue stravaganze e incoerenze, e con esso il suo fantastico, di cui egli intuisce la portata innovativa e provocatoria. Il traduttore non abbandona un atteggiamento prudente e guarda con certo sospetto all'audacia del fantastico hoffmanniano che si sviluppa al di fuori di qualsiasi norma e regola, che è privo di logica apparente ed è assolutamente contrario al buon gusto. Loève-Veimars, lungi dunque dal disapprovare la posizione teorica di Scott, come vuol far credere all'ingenuo lettore, si serve invece della prefazione stilata dallo scrittore scozzese quale manifesto della propria poetica. Formalmente egli si erge a difensore di Hoffmann e delle novità di cui questi si fa portavoce, ma in concreto egli rimane vincolato a norme e regole proprie del gusto classico, quali la chiarezza, la verosimiglianza e il buon gusto, e non si fa alcun scrupolo a metterle in atto nel momento in cui si cimenta nella traduzione.

Prendiamo come esempio il racconto *Le majorat*, nel quale si registra un costante processo di "censura", di riduzione della bizzarria da parte del traduttore, che pare non poco preoccupato di eludere tutto quello che potrebbe avere un effetto sconvolgente sul lettore francese. Loève-Veimars attenua o addirittura sopprime la dimensione metafisica del fantastico di Hoffmann, la quale si traduce in una profonda credenza, da parte dei personaggi, nell'esistenza di forze oscure e arcane. Il traduttore si permette di eliminare il seguente passaggio, nel quale il protagonista-narratore Theodor, al cospetto delle vecchie zie del barone, racconta quanto gli è occorso la notte precedente, ascrivendo gli strani eventi al misterioso intervento di una forza oscura:

«[...] Ich fühlte mich wie von einer unbekannten Macht berührt, oder es war mir vielmehr, als habe ich schon an den Kreis gestreift, den zu überschreiten und rettungslos unterzugehen es nur noch eines Schritt bedürfte, als könne

nur das Aufbieten aller mir inwohnenden Kraft mich gegen das Entsetzen schützen, das nur dem unheilbaren Wahnsinn zu weichen pflegt.»¹

Poco oltre il traduttore sopprime un altro lungo passaggio, in cui Theodor esterna il proprio malessere interiore alludendo a concetti come *böse Macht* (forza malefica) e *Entsetzen* (orrore), come a voler preservare il proprio lettore da emozioni e sentimenti troppo inquietanti:

«Eine innere Stimme sagt mir, daß meiner geistigen Gewalt nicht sowohl, als meinem Mute, dersich auf festes Vertrauen gründet, der böse Spuk weichen muß, und daß es kein frevelisches Beginnen, sondern ein frommes, tapferes Werk ist, wenn ich Leib und Leben daran wage, den bösen Unhold zu bannen, der hier die Söhne aus der Stammburg der Ahnherrn treibt. - Doch! von keiner Wagnis ist ja die Rede, denn in solch festem redlichen Sinn, in solch frommen Vertrauen, wie es in mir lebt, ist und bleibt man ein siegreicher Held. -Aber sollt es dennoch Gottes Wille sein, daß die böse Macht mich anzutasten vermag, so sollt du, Vetter! es verkünden, daß ich im redlichen christlichen Kampf mit dem Höllengeist, der hier sein verstörendes Wesen treibt, unterlag! -Du!-halt dich ferne! -dir wird dann nichts geschehen!»²

Nella versione francese non c'è quasi più traccia del complesso rapporto che alcuni personaggi del racconto intrattengono con la dimensione del

¹ E.T.A. Hoffmann, *Das Majorat*, in *Fantasie und Nachtstücke*, München, Winterverlag, 1960, p. 498. Questa la traduzione italiana (la presente citazione e le successive sono tratte dalla seguente edizione: E.T.A. Hoffmann, *Il maggiorasco*, in *Notturmi*, a cura di Luca Crescenzi, Roma, Newton Compton, 1995, pp. 159-160): «[...] Mi sentivo come toccato da una potenza sconosciuta o, piuttosto, mi pareva di aver già toccato il limite oltre il quale sarei precipitato irrimediabilmente e che bastava ancora un solo passo per varcare. Era come se dovessi usare tutta la mia forza interiore per proteggermi da quell'orrore che suole cedere il passo soltanto alla follia inguaribile.»

² E.T.A. Hoffmann, *Das Majorat...*, p.499. Riportiamo qui di seguito la versione italiana: «Una voce interiore mi dice che la malefica apparizione cederà dinnanzi alla forza spirituale e al mio coraggio fondato su una salda fede, e che il mettere a repentaglio la mia vita e la mia salute nel tentativo di bandire il malvagio spettro che scaccia i figli dalla rocca dei progenitori non è impresa peccaminosa, ma opera pia e valorosa. E comunque non si tratta di rischiare alcunché, poiché chi ha pensieri saldi e retti e una fede devota come me è e resta sempre un eroe vincitore. Altresì, se la volontà di Dio fosse quella di permettere alla potenza malvagia di colpirmi, tu, cugino, dovresti far sapere che io soccombetti in un'onesta lotta cristiana con lo spirito infernale e le sue pratiche turbatrici! Ma tu...tienti a distanza! Non ti accadrà nulla!» (E.T.A. Hoffmann, *Il maggiorasco...*, p.161)

soprannaturale. Il personaggio della baronessa Seraphine in particolare è ricondotto a dimensioni più umane: Loève-Veimars sopprime tutte quelle parti di conversazione nelle quali la giovane donna allude al tremendo segreto familiare che si cela fra le pareti del castello di R...sitten e al terrore che si sprigiona da quelle vuote e desolate stanze. Nel testo originale inoltre la baronessa confessa a più riprese a Theodor l'effetto funesto che la permanenza nel maniero ingenera nel marito e la trasformazione che questi subisce una volta messo piede all'interno dello stesso; questi viene infatti dipinto da Hoffmann come un uomo tormentato, in preda all'angoscia e vittima di forze sconoscibili. Nel testo originale i personaggi ossessionati dal misterioso aleggiare di creature soprannaturali all'interno del castello, al punto da subirne le gravi ripercussioni sia a livello fisico che psichico; pensiamo alla povera Seraphine, che cade in uno stato di deliquio prossimo alla morte dopo aver parlato con Theodor dell'esistenza dello spettro che si aggira indisturbato fra le pareti del maniero. Nella traduzione di Loève-Veimars invece tanto Seraphine quanto il barone appaiono molto meno implicati nelle strane vicende che occorrono al castello; gli eventi bizzarri di R...sitten possono tutt'al più provocare in loro un malessere passeggero, ma non arrivano mai a causare loro un'angoscia profonda, un'ansia metafisica. Questa strategia di „epurazione“ investe il racconto nel suo complesso: tutta la terminologia che appartiene alla sfera del diabolico, del fantomatico, del misterioso e dell'orribile viene sistematicamente rimaneggiata dal traduttore, che a volte la rende con deboli eufemismi e altre volte -ed è la maggioranza dei casi- procede alla loro eliminazione.¹

Forse era necessario imporre al fantastico di Hoffmann questi cambiamenti, attenuarne la portata metafisica e conferirgli una dimensione moderata, capace di soddisfare le esigenze della logica, della coerenza e della verosimiglianza per poterlo imporre all'attenzione del pubblico di lettori della Francia *des années 1830*.

¹ Aggettivi come *seltsam* (strano), *entsetzlich* (spaventoso, orribile), *blutig* (insanguinato) e sostantivi come *Entsetzen* (orrore, spavento), *Grauen* (terrore), *Geisterwelt* (mondo degli spiriti), ecc.

VIII.3 La premessa al racconto *Le spectre fiancé*¹

Loève-Veimars sembra mosso da preoccupazioni analoghe anche quando scrive la premessa al racconto *Le spectre fiancé* (*Der unheimliche Gast*), con il quale si chiude la prima *livraison* delle *Œuvres complètes*. Il traduttore dice di sentirsi in dovere di fornire ai suoi lettori le debite spiegazioni per evitare fraintendimenti ed interpretazioni erranee di questo testo; in realtà queste righe introduttive non fanno altro che falsare il senso del racconto, poiché inducono il fruitore del testo a misconoscere la portata dell'elemento fantastico a favore di una lettura in chiave razionale e logica dell'intera vicenda. Loève-Veimars, pur scegliendo un titolo che mette esplicitamente il soprannaturale in primo piano (laddove quello prescelto da Hoffmann, *Der unheimliche Gast*,² è discreto e allusivo), invita il lettore a non lasciarsi fuorviare da una lettura superficiale del testo: le stranezze che popolano il racconto sono tutte riconducibili ad un fenomeno naturale e scientificamente verificabile qual è il magnetismo animale:

« Le conte qu'on vient de lire est un tableau satyrique qui eut un immense succès en Allemagne, et surtout à Berlin, où l'on crut en reconnaître les

¹ Nei volumi delle *Œuvres complètes* figura anche un'altra premessa curata dal traduttore, di cui abbiamo già avuto modo di parlare nel capitolo primo del presente lavoro; in questo breve testo Loève-Veimars indica la data di composizione del racconto *Mademoiselle de Scudéry* e la fonte storica alla quale si sarebbe ispirato Hoffmann per comporlo. Suo intento è anche e soprattutto mettere pubblicamente a nudo il plagio di cui questo testo è stato oggetto: il celebre romanzo *Olivier Brusson*, che ha riscosso successo e ammirazione, e che ha goduto anche di un adattamento per le scene, con il titolo di *Cardillac*, null'altro è che un adattamento dell'opera di Hoffmann. Questo per intero il testo della premessa compilato dal traduttore: « Le conte d'Hoffmann, que nous publions aujourd'hui, fut composé et mis au jour en 1819, il y a dix ans. Cette publication est fort antérieure, comme on le voit, à celle du roman intitulé « OLIVIER BRUSSON* ». Puis vint, en imitation du roman, le fameux mélodrame : CARDILLAC, qui attira tout Paris à l'un des théâtres du Boulevard. —« OLIVIER BRUSSON » est un emprunt fait à Hoffmann. Le roman français, petit chef-d'œuvre de goût et de grâce, fut beaucoup loué et beaucoup lu. L'arrangeur anonyme, écrivain brillant, riche d'esprit et de talent, doté de tant d'autres succès, se réjouira, sans nul doute, de voir restituer, au pauvre auteur allemand, le fond qui lui appartient, et qui avait tant gagné en passant dans des mains étrangères. Hoffmann lui-même n'avait pas imaginé cette aventure. Il indique la source. Il a puisé dans la CHRONIQUE DE NUREMBERG, écrite par Wagenseil. Le chroniqueur allemand avait fréquenté la maison de mademoiselle de Scudéry, durant son séjour à Paris, et il avait recueilli l'anecdote aux lieux mêmes où se passa ce singulier événement. » (in E.T.A. Hoffmann, *Oeuvres...*, vol. V, p. 7).

² Nell'edizione Einaudi curata da Carlo Pinelli il titolo viene tradotto in italiano con *L'ospite sinistro* (E.T.A. Hoffmann, *I confratelli di San Serapione*, in *Romanzi e racconti*, a cura di Carlo Pinelli, Torino, Einaudi, 1969, vol. II).

personnages. Il paraît cependant certain qu'Hoffmann n'avait pas dessein de peindre des individualités, mais les types des ridicules dominans dans les différentes classes de la société actuelle dans le Nord. Il a jeté, au milieu de ce monde positif, toutes les images capricieuses de son génie. Ce morceau donne une idée de la manière dont Hoffmann traite ce genre merveilleux où il excelle ; c'est un avant-goût des compositions étranges qui lui ont assigné une place à part dans une littérature où les idées bizarres ne manquent guère, et que je publierai bientôt. Le conte qui suit, et qui termine ce premier recueil, est entièrement établi sur les idées du magnétisme animal dont Hoffmann était grand partisan. Le temps peu éloigné où l'on riait de cette science immense pour se dispenser de l'approfondir, est heureusement passé, et l'on sait qu'il y a au fond de ce sens nouveau et inconnu, un trésors des révélations précieuses pour l'humanité. Mais ce n'est pas ici le lieu de plaider en tout sérieux une cause que les hommes les plus profonds de notre temps s'étudient, dans le secret, à défendre ; et nous ferons bien de nous borner à répéter avec Hamlet, au sujet du personnage principal de ce conte : « Touching this vision here it is an honest ghost, that let me tell you » ; quant à cette vision, c'est un digne fantôme ; vous pouvez m'en croire. »

J'éprouvais le besoin de donner cette explication, parce qu'il me semble fâcheux de voir mal interpréter les intentions d'un auteur, et qu'après avoir lu « Le Choix d'une Fiancée » on pourrait croire facilement qu'Hoffmann a encore eu le dessein de faire une histoire merveilleuse. Mais nullement : selon lui, selon moi, selon beaucoup d'autres, tout ce récit n'offre rien de surnaturel ; la prescience du comte Aldini, la puissance magique de sa volonté, les sympathies de la jeune Marguerite, la chaîne de sensations qui remuent tous ces êtres divers, tout cela est dans le magnétisme : j'ai vu moi-même une somnambule saisie d'une attaque de nerfs violente au moment où le Docteur Chap..., à qui ses fréquentes expériences magnétiques ont communiqué une grande puissance d'électricité, passait dans la rue voisine. Ce fait, je puis l'affirmer, et nommer le lieu où il s'est passé. Si l'on consultait les annales du magnétisme, l'Histoire du comte Aldini paraîtrait une anecdote fort ordinaire. Assez sur le magnétisme à propos d'un conte :

« plus persévérerions, plus on diroist que les aureilles nous cournoient, » dit quelque part Pantagruel. »¹

E' evidente come il traduttore operi in questo caso una vera e propria forzatura del testo di Hoffmann, proponendo un'interpretazione riduttiva e semplicistica che lo apparenta ad un tipo di letteratura "dell'orrore" ben nota nella Francia dell'epoca, il romanzo nero o gotico, caratterizzato per l'appunto, soprattutto nella versione radcliffiana, dalla presenza di una spiegazione finale che tenta di sbarazzare il campo dalla presenza del soprannaturale. Quello che Loève-Veimars ignora o finge di ignorare è che Hoffmann non è tanto interessato alla dimensione scientifica del magnetismo animale, alle sue vere o presunte applicazioni terapeutiche, quanto al lato oscuro, strano ed enigmatico di questo fenomeno che si colloca sul labile e incerto confine tra scienza, magia e immaginazione.² Hoffmann, animato costantemente dal gusto per l'occulto, frequenta con curiosità tanto le sedute dei ciarlatani quanto le dimostrazioni fatte dai seguaci della nuova fede magnetica all'interno degli ospedali berlinesi, e si sente irresistibilmente attratto da questa "scienza malfamata" così come lo è verso ogni cosa che desta in lui paura e turbamento. Ad affascinarlo è soprattutto il misterioso rapporto di empatia che si crea tra il magnetizzatore e il suo paziente, rapporto che provoca un annullamento della personalità di quest'ultimo e che può essere associato alla possessione diabolica. Nei suoi racconti, come ne *Le spectre fiancé*, Hoffmann si compiace nel mettere in scena dei magnetizzatori malvagi, dei veri e propri esseri diabolici che, anziché prodigarsi per ottenere la guarigione dei loro pazienti, ne provocano la morte oppure finiscono col distruggere la tranquillità e la felicità di intere famiglie. Benché la possessione magnetica sia un'esperienza inquietante e dolorosa, poiché si identifica spesso con una possessione demoniaca (il

¹ E.T.A. Hoffmann, *Œuvres...*, pp. 149-151.

² Per un approfondimento del tema del magnetismo nell'opera di Hoffmann si rimanda a P. Sucher, *Les sources du merveilleux chez E.T.A. Hoffmann*, Paris, Alcan, 1912 (con particolare attenzione alle pagine 8-41).

conte del nostro racconto, così come Alban de *Le magnétiseur*, altro non sono infatti che una figurazione del Maligno), essa non viene condannata dallo scrittore, che vede in essa un equivalente della visione poetica, un mezzo per accedere alla superiore conoscenza (*Erkenntnis*). L'esperienza mesmerica, e l'asservimento psicologico che essa comporta, sembrano «essere il prezzo da pagare per accedere ai paradisi artificiali di una dimensione visionaria sconvolgente.»¹ E' solo grazie allo stato psichico alterato caratteristico del sonno ipnotico provocato dal sinistro magnetizzatore (il conte Aldini) che la bella Angélique penetra in un mondo sconosciuto, in un universo allucinato, al quale non potrebbe altrimenti accedere:

« -Je me promenais dans un riant jardin, dit Angélique; il s'y trouvait des arbustes rares et des fleurs étrangères. Tout à coup je m'arrêtai devant un arbre merveilleux dont les feuilles sombres, larges et odorantes, ressemblaient à celles d'un platane. Ses branches s'agitaient si doucement ! Elles murmuraient mon nom et m'invitaient à me reposer à leur ombre. Irrésistiblement entraînée par une force invisible, je tombai sur le gazon, au pied de l'arbre. Alors il me sembla que j'entendais de singuliers gémissements dans les airs ; et lorsqu'ils venaient, comme un souffle du vent, agiter le feuillage de l'arbre, il rendait de profonds soupirs. Une douleur inexprimable s'empara de moi, une vive compassion s'éleva dans mon sein, j'ignore à quel sujet ; et tout à coup un éclair brûlant traversa mon cœur et le déchira ! - Le cri que je voulus pousser ne put s'échapper de ma poitrine chargée d'un effroi sans nom, il se changea en un soupir profond. Mais l'éclair qui avait traversé mon cœur s'était échappé de deux yeux humains, fixés sur moi du fond d'une sombre feuillée. En cet instant, ces yeux étaient tout près de mon visage, et j'aperçus une main blanche comme la neige, qui traçait des cercles autour de moi. Et toujours, toujours les cercles devenaient plus étroits et m'environnaient de leurs lignes de feu, jusqu'à ce qu'enfin je me trouvai enlacée dans une toile lumineuse,

¹ F. Montesperelli, *Flussi e scintille. L'immaginario elettromagnetico nella letteratura dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 2002, cit. p.98.

semblable à celle de l'araignée. Et en même temps, c'était comme si le regard de ces deux yeux terribles se fût emparé de tout mon être ; je ne tenais plus à moi-même et au monde que par un fil auquel il me semblait que j'étais suspendue, et cette pensée était pour moi un affreux martyre. L'arbre inclina vers moi ses branches, et la voix touchante d'un jeune homme s'en échappa. Elle me dit : -Angélique, je te sauverai, -je te sauverai ! Mais...»¹

Loève-Veimars, con questa sua introduzione, finisce dunque col rendere un cattivo servizio a Hoffmann, travisando completamente il significato profondo che il magnetismo assume nella produzione poetica di quest'ultimo; egli si ostina ad affermare che il racconto *Le spectre fiancé* «n'offre rien de surnaturel», mentre per lo scrittore berlinese il mesmerismo e più in generale il linguaggio dell'elettricità rappresentano uno degli strumenti privilegiati per entrare nel regno dell'immaginario. Lo sguardo magnetico, tanto quanto gli strumenti ottici «non servono mai ad individuare con chiarezza la realtà empirica, ma bloccano, invece, la normale percezione visiva, per spalancare le porte all'irruzione del meraviglioso.»²

IX. La mise en page

La disposizione tipografica dei racconti anch'essa rivelatrice della posizione assunta da Loève-Veimars nei confronti del testo originale: essa testimonia infatti una costante volontà di intervenire sul testo e di rimaneggiarlo per renderlo più chiaro e più facilmente leggibile. La struttura compatta, senza alcuna suddivisione interiore dei racconti di Hoffmann sembra avere disturbato il traduttore, che si è sentito in dovere di

¹ E.T.A. Hoffmann, *Œuvres*..., vol. II, pp. 330-331.

² F. Montesperelli, op. cit., p.206. Per uno studio del rapporto tra visione fantastica e strumentazione ottica in Hoffmann si rimanda all'illuminante testo di Max Milner, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982 (con particolare attenzione alle pagine 39-93); di grande interesse è anche lo studio di Y.J.K. Holbeche, *Optical Motifs in the Works of E.T.A. Hoffmann*, Göppingen, Alfred Kummerle Verlag, 1975.

creare un testo più *aéré*, suddividendo i racconti in capitoli numerati, inserendo degli spazi bianchi e utilizzando in maniera più copiosa di quanto non faccia Hoffmann trattini e capoversi, per evitare di scoraggiare tutti quei destinatari poco avvezzi alla lettura che difficilmente si sarebbero approcciati ad un testo uniforme, privo di separazioni interne.

La scomposizione del testo in capitoli e paragrafi intende anche rendere più esplicita la struttura del racconto, mettendo in evidenza i diversi livelli narrativi (come ad esempio il racconto-cornice e il racconto nel racconto) che nel testo di partenza invece si sovrappongono e si amalgamano l'uno all'altro.

Il diverso *découpage* approntato da Loève-Veimars rispetto alla versione originale tedesca risponde non solo ad un'esigenza di leggibilità, ma anche alla necessità di uniformare la struttura del testo tradotto a quella del romanzo popolare, che va incontro ai gusti di un pubblico numeroso. La frammentazione del racconto in unità narrative di dimensioni più ridotte intende infatti mettere in evidenza la progressione dell'intrigo, i momenti cruciali della storia isolandoli e separandoli nettamente dalle parti discorsive, le quali peraltro vengono spesso condensate o soppresse (soprattutto quando si tratta conversazioni di tipo artistico-estetico) poiché rischiano di rallentare il dipanarsi dell'azione.

Questa ristrutturazione dell'organizzazione tipografica è praticata in maniera sistematica da Loève-Veimars e concerne la maggior parte dei testi tradotti, ivi compresi racconti di lunghezza rilevante come *Le Majorat*, *Marino Falieri*, *Ignaz Denner*, *Mademoiselle de Scudéry*, ma anche racconti di lunghezza meno ragguardevole come *La maison déserte*, *Le conseiller Crespel*, *Le bonheur au jeu*, *Le spectre fiancé*, *L'homme au sable*, *L'église des jésuites*, *Le voeu*, *Maître Jean Wacht le charpentier*, *Le coeur de pierre* e *Le diable*. Solo quei racconti che già nel testo di partenza presentano una suddivisione in capitoli numerati, ognuno dei quali è

contrassegnato da un titolo o da un titolo-riassunto (*Salvator Rosa*,¹ *Maître Martin le tonnelier*, *Le choix d'une fiancée*, *Maître Floh*, *Les maîtres chanteurs*, *Le botaniste* e *L'enfant étranger*) si mantengono inalterati nella versione messa a punto da Loève-Veimars.²

Qualche esempio servirà ad illustrare brevemente la tecnica messa in campo da Loève-Veimars. Un racconto dalla struttura complessa come *Le Majorat*, che inserisce all'interno della storia principale (il soggiorno del protagonista e dell'anziano zio nell'inquietante castello di proprietà dei baroni di R...sitten) un altro racconto, che consta di una lunga analessi (nella quale vengono messi a nudo i segreti e i drammi di questa famiglia), è frammentato dal traduttore in ventitre paragrafi, numerati con numeri romani, cui si aggiunge un paragrafo conclusivo. Ogni nuovo paragrafo corrisponde ad un cambio di scena o all'introduzione di un nuovo personaggio; sintomatici sono a tal proposito i primi due paragrafi, che illustrano in maniera esemplare in che modo il traduttore interviene sul testo. Il passaggio introduttivo (paragrafo I) corrisponde alla sequenza descrittiva iniziale, nella quale viene illustrato il luogo che ospiterà l'intera vicenda, il sinistro castello di R...sitten. Una volta conclusa tale descrizione, quando cioè il narratore inizia il racconto vero e proprio, che prende avvio con la partenza del vecchio avvocato e del nipote alla volta del maggiorasco, il traduttore si sente in dovere di interrompere il primo paragrafo e di dare inizio ad uno nuovo, segnalando così in maniera diretta ed esplicita la transizione dalla sequenza descrittiva alla sequenza narrativa. Seguono i paragrafi tre e quattro, che corrispondono a due momenti "forti" dell'azione, le spaventose apparizioni notturne del domestico Daniel, che si aggira per il castello come un fantasma. L'entrata in scena di due nuovi personaggi, il barone Roderich e la giovane moglie Seraphine, è indicata dal

¹ Nel caso di *Salvator Rosa* tuttavia Loève-Veimars effettua qualche cambiamento: il testo in tedesco (*Signor Formica*) è suddiviso in sei sezioni non numerate precedute da un riassunto, a cura di un narratore esterno; il traduttore conserva questa scansione, ma contrassegna ogni capitolo con un numero e sostituisce i titoli-riassunto con il nome di un personaggio.

² La nostra analisi non ha potuto prendere in considerazione i racconti *Les ménechmes* e *Les mines de Falun*, vista la mancanza di disponibilità del volume presso la BnF.

traduttore con l'aggiunta di un nuovo paragrafo, il quinto. Quando il racconto si anima, ecco che il traduttore sottolinea il crescendo della tensione con l'inserimento di nuove suddivisioni: la scena di caccia nel bosco scuro e minaccioso (descritta nel paragrafo VIII) e la desolante scena notturna dello svenimento della baronessa, che viene creduta morta dagli ospiti del castello (paragrafo X). L'inserimento del racconto nel racconto, con il conseguente "passaggio di consegne" del ruolo di narratore dal protagonista Theodor all'anziano zio, è inevitabilmente contrassegnato da un nuovo paragrafo, il numero XV. Le varie tappe della vicenda narrata dallo zio, il lungo e complesso flash-back che getta una qualche luce sulla drammatica storia della famiglia dei baroni (la morte del vecchio Roderich, il dissidio tra i figli di lui Wolfgang e Hubert, la morte improvvisa prima di Wolfgang e poi di Hubert, il passaggio del castello nelle mani del giovane Roderich, figlio di Hubert, fino alla morte del domestico, l'inquietante Daniel, infine il matrimonio del giovane erede con la bella Seraphine), corrispondono nella versione francese ad altrettanti, brevi paragrafi. La conclusione, che segna la fine delle due storie (quella del protagonista, che assiste alla morte del proprio zio e che torna, per una breve visita a distanza di anni, al castello di R...sitten, ormai ridotto ad un cumulo di rovine, e quella del maggiorasco, con la morte dell'ultimo erede, il barone Roderich), è separata dal resto del testo da uno spazio bianco ed è esplicitamente designata come *conclusion*.

Altro esempio interessante è rappresentato dal racconto *Le spectre fiancé* (*Der unheimliche Gast*) che il traduttore suddivide in due macro-sezioni, denominate rispettivamente *première partie* e *deuxième partie*. Tale suddivisione ha come finalità di condurre la tensione al suo massimo grado, per poi interrompere bruscamente la narrazione e far rimanere il lettore in sospeso, utilizzando una tecnica che sappiamo essere sfruttata in massimo grado dal romanzo popolare. La prima parte, che narra dell'arrivo improvviso e inatteso dell'ospite sinistro e degli eventi inquietanti e inspiegabili che la presenza dell'uomo provoca in casa del colonnello, si

chiude infatti quando la suspense è giunta al suo acme, con la notizia (che poi si rivelerà falsa) della morte di Maurice, il maggiore dell'esercito innamorato della figlia del colonnello, la bella Angelica.

Proponiamo infine come esempio *L'église des jésuites* (*Die Jesuitenkirche in G.*) nella quale è evidente la volontà, da parte del traduttore, di rendere esplicito l'impianto narrativo del racconto, segnalando in maniera chiara e inequivocabile al lettore la presenza del racconto nel racconto. Mentre nel testo di partenza i due livelli narrativi, quello del racconto-cornice (il soggiorno dell'io narrante nella cittadina di G. e i rapporti che questi instaura, in quell'occasione, con il pedante professore e con il pittore Berthold) e quello del racconto nel racconto (la storia del pittore Berthold, la sua formazione come artista e la scoperta dell'amore, raccontata in prima persona dal protagonista) si sovrappongono, nella versione di Loève-Weimars il discrimine tra i due è indicato in maniera alquanto chiara, i due livelli sono nettamente separati l'uno dall'altro: ad un certo punto la narrazione di primo grado si interrompe e la presenza del titolo *Le cahier de l'élève des jésuites*, aggiunto dal traduttore, indica che quello che sta per iniziare è un racconto di secondo grado, la storia dell'infelice pittore.

La disposizione del testo sulla pagina, così come la predispone Loève-Weimars, ci informa dunque indirettamente dell'immagine che traduttore ed editore si fanno dei destinatari ai quali l'opera si rivolge: la moltiplicazione delle suddivisioni del testo (capitoli, paragrafi, capoversi, ecc.) è un chiaro indizio del fatto che le *Œuvres complètes* editate da Renduel intendano raggiungere una circolazione su larga scala, un pubblico numeroso che includa non solo la clientela più colta e preparata ma anche i cosiddetti "nuovi lettori", di estrazione piccolo-borghese (più raramente di origine popolare propriamente detta), che affollano entusiasti le sale di lettura cittadine.

L'epitesto

L'epitesto pubblico : Loève-Veimars biografo di Hoffmann

I. L'articolo della «Revue de Paris»

Loève-Veimars, da intellettuale sagace e intelligente qual è, dopo aver solleticato la curiosità del pubblico di lettori della «Revue de Paris» con la pubblicazione di alcuni racconti di Hoffmann, cerca di tener vivo l'interesse per lo scrittore tedesco grazie alla compilazione di un lungo articolo a carattere biografico intitolato *Les dernières années et la mort d'Hoffmann* ospitato dalle pagine della medesima rivista, di cui egli è coredattore.¹ La portata propagandistica del testo è accuratamente celata dietro l'apparente carattere informativo dello stesso: il traduttore giustifica infatti la stesura di questo pezzo con la necessità di far conoscere al pubblico di lettori, che fino a quel momento ha imparato a conoscere Hoffmann solo attraverso i racconti apparsi nella suddetta rivista (e la cui traduzione si deve, ricordiamolo, a Saint-Marc de Girardin per quanto concerne l'estratto del *Pot d'or* e a Loève-Veimars per quanto riguarda invece tutti gli altri), la figura dello scrittore, la sua vita e il suo temperamento. Fin dalle prime righe del testo si intravedono la volontà e lo sforzo di trasmettere all'ignaro destinatario una visione parziale dell'esistenza dello scrittore berlinese, allo scopo di evidenziare e amplificare alcuni tratti e peculiarità a discapito di altri. Loève-Veimars si compiace nell'insistere sulla bizzarria e l'originalità di Hoffmann, sul suo umore capriccioso e mutevole, sulla sua esistenza tormentata, consapevole del fatto che parecchi lettori, avidi di particolari piccanti e scabrosi, non avrebbero mancato di trovare seducente e curioso

¹ Ricordiamo che il medesimo articolo viene riproposto in seguito da Loève-Veimars nell'opera *Le Népentès*, con un titolo differente, *Le chat d'Hoffmann*, titolo che si riferisce indirettamente al curioso episodio della morte dell'amato gatto posseduto dallo scrittore, di cui si narra nella parte finale del testo.

un autore con siffatte caratteristiche. Il traduttore si adopera dunque per creare attorno alla figura dello scrittore d'oltrere una leggenda "maledetta", sovrapponendo di continuo l'Hoffmann autore con l'Hoffmann uomo; la sua produzione letteraria, fantastica, grottesca e irrazionale, diventa dunque l'immagine della sua stessa esistenza, i suoi inquietanti, sinistri e spettrali personaggi il riflesso del loro creatore e dei suoi incubi più spaventosi. Così esordisce Loève-Veimars:

« Il m'a semblé qu'après avoir lu quelques-unes des compositions fantastiques d'Hoffmann, on devait éprouver le besoin de connaître l'homme qui traça ces pensées singulières, et de savoir où son imagination exaltée prit cette couleur bizarre et sombre ; car si de tel auteur qui fait marcher des vers deux à deux "du pas dont les vieilles femmes vont au marché, " comme dit Shakespeare, si de tel conteur qui compose par métier du doux, du gracieux ou du grave, il n'importe guère de savoir quelle vie ils menèrent au logis, à *qui leurs cervelles se frottèrent*, il n'en pas ainsi d'un écrivain dont le cœur déborde sans cesse d'amertume ou d'enthousiasme, qui se rendit impuissant dans les arts à force de les sentir, comme un amant en qui un amour excessif éteint la faculté d'aimer, d'un homme dont la vie fut une fièvre continuelle, un cauchemar sans fin, auteur unique qui achevait sur les touches de son piano ou sur la toile avec ses pinceaux, une pensée commencée par la plume. Dans les coulisses du théâtre dont il fut le directeur, sur le fauteuil magistral des cours de justice, où il siégea longtemps, dans les tavernes souterraines de Leipzig et de Dresde, où il passait des heures pleines de délices, partout Hoffmann sut se créer une existence en dehors de la vie réelle, errer au milieu d'un monde de fantômes ouvert à lui seul.»¹

Il traduttore dipinge Hoffmann come un vero e proprio eroe romantico, che vive con frenesia e fervore, divorato dal fuoco sacro dell'arte, vittima dell'eccesso e della dismisura e perseguitato senza requie da un destino

¹ Loève-Veimars, *Les dernières années et la mort d'Hoffmann*, « Revue de Paris », VII, 1829, p. 248.

malvagio, tragico e implacabile. Loève-Veimars, che si fa un vanto di avere per primo scoperto l'autore dei *Fantasiestücke* e di averlo fatto conoscere al pubblico francese, ne fa il simbolo dell'artista anticonformista in lotta contro la società borghese, dello scrittore ribelle la cui esistenza e la cui opera scandalizzano, turbano e sconvolgono le persone dotate di buon senso e di raziocinio:

« Traversons avec Hoffmann les dernières années de sa vie, et suivons-le jusqu'à sa mort. Ce tableau complètera nos études sur cet écrivain, dont les premiers, nous avons publié quelques fragments qui ont étonné sans doute et scandalisé peut-être la foule des esprits exacts et raisonnables. Notre public est si élégant et si pur, nos écrivains si rangés dans leur délire, si raffinés dans leurs écarts ! »¹

Il traduttore contesta dunque visibilmente in questa circostanza i *tenants de la tradition* e il loro rigore tutto classico, schierandosi dalla parte di Hoffmann e della sua scrittura irregolare. Come abbiamo poc'anzi evidenziato tuttavia Loève-Veimars, nonostante i “buoni propositi” enunciati in questa ed altre sedi, è lungi dall'essere così anticonformista e innovatore come vuole apparire, e coglie ogni occasione per racchiudere le bizzarrie e anomalie del suo amato autore entro le strette maglie della poetica classica.

Loève-Veimars non si limita a descrivere Hoffmann come un essere tormentato dall'esistenza burrascosa ma rincara la dose facendo di lui un ubriacone che abusa fin dalla più tenera età di sostanze alcoliche. Il traduttore accenna *en passant* a questioni biografiche importanti come i molteplici talenti artistici di Hoffmann e la sua abilità e bravura come uomo di legge, ma per buona parte dell'articolo si compiace nel ritrarre lo scrittore come vittima di questo riprovevole malcostume. Questo breve testo impone nella mente del lettorato dell'epoca un'immagine destinata a

¹ Loève-Veimars, *Les dernières années...*, p.248.

diventare celebre, quella di Hoffmann frequentatore assiduo di fumose taverne, impegnato a intrattenere una cerchia attenta e divertita di amici e conoscenti con racconti strampalati e caricature grottesche, che egli sa tracciare con abilità callotiana:

« Ce goût d'Hoffmann pour le vin se développa de bonne heure, et on ne saurait l'excuser, car ce ne fut pas le besoin d'oublier des chagrins qui lui fit contracter cette habitude flétrissante. [...] Il savait fort bien trouver une bouteille [...], et à Varsovie où il remplissait les fonctions de conseiller de la cour de justice, lorsqu'on ne le rencontrait pas au palais, on était sûr de le trouver juché sur son échafaudage, dans un local qu'il avait choisi, au milieu de ses pots et de ses brosse, ayant à son côté un fidèle flacon de vin qui servait à ranimer sa verve. Enfin, dans les dernières années de sa vie, l'ivrognerie prit chez lui un caractère de régularité, qui est en quelque sorte le perfectionnement du vice. Son temps se passait ainsi : deux fois par semaine, il assistait à l'audience ; les autres jours, il écrivait dans son appartement ; dans l'après-dîner, il donnait une heure au sommeil où il faisait une promenade ; et les soirées ainsi que les nuits, il les passait dans les caves ou dans les *maisons de vin*, comme on dit en Allemagne. Il ne s'était pas entièrement séparé du monde, où son esprit brillant le faisait rechercher. Souvent, le soir, il allait dans plusieurs cercles et oubliait sa soif en bonne compagnie ; mais à l'heure de se retirer, lorsque chacun regagnait sa demeure, lui, il courait au cabaret attendre le jour : il lui était devenu impossible de rentrer plus tôt dans sa maison. [...] Que de fois on vit des savants célèbres, des hommes que leur rang et leur situation sociale éloignaient de toute réunion vulgaire, s'acheminer vers le cabaret où Hoffmann avait établi sa résidence nocturne ! Ses amis, et il en avait en grand nombre, les étrangers qui venaient le voir à Berlin, allaient le trouver dans la cave de Lutter ; il les recevait avec joie ; mais toutes leurs exhortations pour lui faire embrasser un meilleur genre de vie, étaient inutiles et lui causaient de l'humeur. Hoffmann avait déjà pris trop de goût aux caractères bruts et saillants, aux formes naïves et acerbes des buveurs de bas lieu ; et le besoin sans cesse renaissant de boire du vin, beaucoup de vin,

lui rendait insupportable tout séjour où il ne pouvait se satisfaire complètement sans choquer des convives rigides. Dans ses dernières années, cette passion devint si forte, qu'il finit par la trouver honnête et légitime, et qu'il en vint à plaider dans ses écrits, pour l'intempérance, avec la chaleur qu'on met à protéger un ami persécuté. Erasme a composé l'Eloge de la Folie, sur l'arçon de la selle ; Hoffmann a rêvé le panégyrique du punch, les coudes sur un comptoir de plomb.»¹

Il traduttore precisa inoltre che il vizio del bere non è privo di finalità, bensì viene sfruttato da Hoffmann quale mezzo privilegiato per eccitare la propria immaginazione, per accedere dunque alla più alta ispirazione letteraria e artistica.² Loève-Veimars, facendo eco alle parole di Walter Scott, che pubblica il suo articolo nelle pagine della «Revue de Paris» qualche mese prima, nell'aprile del 1829, sminuisce dunque il talento e la genialità dello scrittore tedesco, sottolineando come queste doti naturali abbisognassero costantemente di un supporto esteriore per poter essere stimulate e per poter dunque produrre i loro migliori effetti. A sostegno delle proprie dichiarazioni Loève-Veimars riporta (attingendo queste informazioni alla biografia stilata da Hitzig, amico intimo di Hoffmann) stralci di lettere e di diari in cui lo scrittore berlinese confessa questa sua propensione per l'alcool; egli sottolinea inoltre come il tema della taverna sia un vero e proprio leitmotiv nella produzione hoffmanniana, e riporta a titolo di

¹ Loève-Veimars, *Les dernières années...*, p. 248.

² « Qu'on ne se figure pas toutefois qu'Hoffmann était un de ces buveurs vulgaires qui boivent par intempérance jusqu'à ce qu'ils s'affaissent et qu'ils sommeillent. Il buvait *pour se monter* ; dans les commencements, au temps de sa vigueur, sa tête s'échauffait promptement, et son imagination s'élevait assez vite au diapason où il voulait la porter ; plus tard, il fallut plus d'efforts. Une fois dans cette disposition, rien n'était plus intéressant que sa conversation rapide et variée ; c'était un feu jaillissant qui éblouissait et qui durait quelquefois cinq à six heures ; et il laissait ses auditeurs dans le ravissement ou dans une terreur profonde, selon les sensations qu'il se plaisait à exciter. [...] La cave de Lutter était pour lui ce qu'est la chambre obscure pour le peintre. Les objets s'y présentaient avec plus de relief ; ses pensées s'y plaçaient en perspective ; de ce point, le mouvement extérieur, la vie active, les hommes et tout ce qui les agite, s'offraient à ses yeux sans bruit, sans confusion, sans tumulte : nul effort pour former ses tableaux ; il les colorait de bonnes touches vigoureuses prises dans la lie qui coulait à pleins bords autour de lui ; il y plaçait de ces faces réjouissantes qui tobent à la nuit noire dans ces retraites bachiques ; de ces physionomies stupides et écrasées qui ne connaissent, outre l'heure du travail et celle du sommeil, que l'heure du boire. Puis, le vin faisait le reste : tout ce que l'imagination a jamais enfanté de chimérique, bouillonnait dans son cerveau dès qu'il avait débouché une bouteille. » (Ibid.)

esempio un lungo frammento tratto dal racconto *Die Abenteuer der Silvester-Nacht*,¹ che nella parte iniziale è per l'appunto ambientato in una *cave* oscura e piena di fumo. L'accenno a questo racconto diventa occasione, per Loève-Veimars, per soffermarsi brevemente su alcune altre opere di Hoffmann che egli giudica di particolare rilevanza e che per buona parte confluiranno nelle *Œuvres complètes*. Vengono dapprima menzionati *Les Frères de Saint-Sérapion*, racconti che egli giudica in termini alquanto positivi, poiché sono «mieux ordonnés» e hanno «plus de grâce et de fraîcheur que ses autres compositions» (forse per questa ragione la maggior parte dei pezzi inseriti nelle *Œuvres complètes* appartengono a questa raccolta); è poi la volta dei *Contes nocturnes*, di cui Loève-Veimars cita solo quattro racconti, forse quelli che reputa più significativi (*L'homme au sable*,² *Le Majorat*, *l'Eglise des jésuites* e *le Sanctus*), facendo seguire a ciascun titolo un succinto commento:

« L'année suivante, il publia ses Contes nocturnes, où se trouvent le Sablier et le Majorat, qui eurent un succès immense ; l'Eglise des jésuites, tableau sombre et bizarre, et le Sanctus, qui est une fantaisie des plus gracieuses. »³

Loève-Veimars, ripercorrendo a modo suo le tappe dell'esistenza di Hoffmann, si sofferma poi su un episodio alquanto particolare, che vuole ancora una volta mettere in evidenza l'originalità di temperamento dello scrittore. Rifacendosi esplicitamente al racconto trasmesso da Hitzig, Loève-Veimars indica nella morte del suo caro gatto una delle cause che condussero Hoffmann, che già versava in uno stato di salute alquanto precario, alla tomba. E' con tono di bonaria ironia che il traduttore parla

¹ Questa è l'unica sede in cui Loève-Veimars pubblica la sua traduzione del suddetto racconto, che non viene infatti inserito nelle *Œuvres complètes* pubblicate da E. Renduel.

² Che in questa occasione però viene denominato *Le Sablier*, probabilmente sotto l'influenza di Walter Scott che nel succitato articolo lo designa in questo modo. Da notare che a posteriori, nella raccolta delle *Œuvres complètes*, Loève-Veimars in una nota a piè di pagina contesta questa traduzione che Scott fa del titolo originale, giudicandola inesatta («Walter Scott, dans sa Notice sur Hoffmann, a traduit le titre de ce conte *Le Sablier*. Cette traduction est inexacte²», in E.T.A. Hoffmann, *Œuvres...*, vol. VIII, nota p. 7).

³ Loève-Veimars, *Les dernières années...*, p. 259.

dell'affetto smodato che lo scrittore provava per la sua amata bestiola e della grande considerazione che aveva per lui, tanto da giudicarlo di una finezza e di un'intelligenza quasi umane. Loève-Weimars insiste sull'atteggiamento luttuoso tenuto dallo scrittore all'indomani del funesto evento e lo ritrae mentre si muove come un fantasma per la città, raccontando ad amici e conoscenti il suo immenso dolore e descrivendo l'agonia del povero animale con particolari macabri e spaventosi:

« Hoffmann avait élevé ce chat, qui lui semblait posséder une intelligence supérieure à celle des animaux. Il était inépuisable lorsqu'il parlait de la sagesse, de la raison et de l'esprit de ce favori, qui reposait toujours dans la table à écrire de son maître, dont il ouvrait le tiroir avec sa patte ; et il ne se donna point de relâche qu'il n'eût écrit l'histoire, les opinions et les méditations de son chat *Murr*, roman philosophique de la plus haute portée. La douleur que lui causa la mort de cet animal fut d'autant plus profonde, qu'il n'osait l'avouer ; car il eût fallu en même temps dévoiler toutes les faiblesses de son âme. Il écrivit cependant le billet suivant à Hitzig, l'un de ses amis d'enfance :

“Dans la nuit du 29 au 30 novembre, après une courte mais pénible agonie, s'est endormi, pour se réveiller dans un meilleur monde, mon disciple chéri, le chat Murr, dans la quatrième année d'une vie pleine d'espérance. Ceux qui ont connu le pauvre défunt approuveront ma douleur, et l'honoreront par...le silence.

HOFFMANN”

Hitzig raconte lui-même qu'il prit cette lettre pour une plaisanterie. Le soir, une affaire l'appela hors de sa maison, et le conduisit devant le cabaret où Hoffmann avait de nouveau pris l'habitude de résider. A quelques pas de là, il l'aperçut marchant lentement et la tête baissée ; Hoffmann s'avança vers lui, et lui dit brusquement : “Avez-vous reçu mon billet ? ” Sur sa réponse affirmative : “Eh bien ! dit-il, accordez-moi une grace (sic.), venez avec moi dans cette cave, où nous pourrions causer sans être troublés. ” A ces mots, il entraîna son ami dans une arrière-chambre, regarda autour de lui, pour bien s'assurer qu'ils étaient seuls, et il commença à lui confesser (en le priant

préalablement de ne pas mal le juger) combien la mort de cet animal l'avait saisi ; il lui conta, les larmes aux yeux, qu'on aurait pu le sauver, mais que les médecins qu'il avait fait appeler avaient manqué d'habileté, et il se mit aussitôt à lui faire une peinture si terrible de l'agonie de son chat, que son auditeur, épouvanté, sentit ses cheveux se dresser sur sa tête. »¹

Loève-Veimars conclude il suo articolo "biografico" tratteggiando per sommi capi il *portrait* dello scrittore; anche in questa descrizione fisica emerge, ancora una volta, la volontà di mettere in evidenza la bizzarria e la stranezza di Hoffmann, il suo animo tormentato, inquieto, in preda ad una costante eccitazione febbrile:

« Si l'on aime les portraits, Hoffmann était de petite taille; son teint était olivâtre, et ses cheveux bruns étaient plantés jusqu'au milieu de son front. Deux yeux gris, fort éloignés l'un de l'autre, lançaient des regards inquiets et pénétrants ; sa bouche, fort large, formait une ligne à peine perceptible, tant il avait l'habitude de contracter ses lèvres minces et pâles. J'ai sous les yeux, en ce moment, le portrait d'Hoffmann dessiné par lui-même, et d'une ressemblance extrême ; on est frappé de l'analogie qu'offrent ses traits avec ceux d'un chien-loup ; une figure triste, sagace et bonne. »²

II. *La vie de E.T.A. Hoffmann d'après les documens originaux*

Non è forse azzardato affermare che la vita di Hoffmann desta ben più attenzione e curiosità dei suoi stessi racconti; se così non fosse Loève-Veimars, che già nel 1829 ha dato alle stampe il succitato articolo della «Revue de Paris», non si sarebbe nuovamente cimentato nella stesura di una lunga biografia romanzata, *La vie de E.T.A. Hoffmann d'après les documens originaux*, che costituisce un volume a sé stante, il XX della

¹ Loève-Veimars, *Les dernières années...*, p.262.

² Ibid.

prima edizione delle *Œuvres complètes*. La fonte cui l'autore si ispira, i cosiddetti *documens originaux* del titolo, è anche in questo caso Hitzig,¹ amico intimo dell'autore e suo primo biografo. Il testo è ripartito in undici capitoli, nei quali vengono ripercorse, in ordine cronologico, le varie fasi della vita personale e professionale di Hoffmann, a partire dall'infanzia nella città di Königsberg, fino agli ultimi anni trascorsi a Berlino. Benché il testo in questione abbia un taglio più informativo rispetto all'articolo della «Revue de Paris», si intravede anche in questo caso il desiderio, da parte del redattore, di costruire un'immagine deformata dell'esistenza dello scrittore, una favola leggendaria che non tradisse l'idea che si era fatta di lui il pubblico leggendo i suoi strani racconti. La produzione letteraria di Hoffmann viene messa costantemente in rapporto con la sua esperienza di vita e, dato che la sua opera pullula di personaggi ai limiti della follia, di creature malvagie e demoniache, si insiste nel rappresentare lo scrittore stesso come un essere torbido e malsano, stravagante e immorale, che vive ai margini della società civile. I suoi *Contes* sarebbero dunque nient'altro che la trascrizione delle aberrazioni di un disadattato, di un povero pazzo vittima degli eccessi di una vita disordinata. Prendiamo ad esempio il capitolo d'apertura del nostro volume XX, il cui titolo è già di per sé eloquente: *Comment deux fous naquirent dans une même maison*. Il traduttore tratteggia in queste prime pagine il nucleo familiare di Hoffmann con l'intento di mettere in evidenza come la stravaganza e l'originalità dello scrittore abbia delle origini genetiche. Se Loève-Veimars è nel giusto quando dipinge la madre dello scrittore come una donna fragile, malinconica, vittima di una grave patologia nervosa,² egli esagera senza

¹ Julius Eduard Hitzig, *E.T.A. Hoffmanns Leben und Nachlass*, Frankfurt a.M., 1986.

² « La mère d'Hoffmann et celles de Werner étaient toutes deux nerveuses et mélancoliques, et atteintes toutes deux d'une affection hystérique qui se termina par la folie. Le cerveau des enfans se ressentit de bonne-heure de l'exaltation de ces deux mères. » (F.-A. Loève-Veimars, *La vie de E.T.A. Hoffmann d'après les documens originaux*, in *Œuvres complètes*, Paris, Renduel, 1832, p.24).

dubbio nel descrivere l'intera famiglia come un assembramento di personaggi strampalati:¹

« Ceci n'est pas moins étrange que la multitude d'oncles et de tantes qu'Hoffmann prétend avoir vus autour de lui dans son enfance, tous musiciens, tous artistes, pleins de sève et allègres, et qui venaient, lorsqu'il n'avait encore que dix ans, exécuter sous ses yeux la plus bizarre musique qu'il ait jamais entendue depuis, lui qui a fait de la musique si bizarre ! Tout ce monde jouait d'instrumens très-connus alors, disait-il, et dont l'usage s'est perdu depuis. « Heureux, s'écrie-t-il quelque part, celui qui peut retenir ses larmes lorsqu'il entend jouer de ces vieux instrumens qu'on nomme viole d'amour et viole de Gamba ; qu'il remercie le ciel de la vigueur de sa constitution : pour moi, ils me rappellent trop de souvenirs, et je ne pourrais retenir mes sanglots si je venais à les entendre. »

A lire toutes les descriptions que fait Hoffmann de ces musiciens étranges, on se rappelle involontairement une certaine symphonie de Haydn où les concertans se retirent successivement comme des spectres, et éteignant la lumière qui brûle sur le pupitre. C'est ainsi en effet que les parens d'Hoffmann se sont retirés de ce monde, ne laissant pour souvenir que les sons qui l'ont frappé et le nom des instrumens dont ils se servaient. Au reste, ce n'est pas sans dessein que je m'étends sur le caractère des personnes de cette famille. Ne sont-ce pas là les premières sources auxquelles l'imagination d'Hoffmann a puisé ? Avant que d'arriver à lui, je vous parlerai donc encore d'un de ses oncles, de son grand oncle et de sa grand'mère, dût cette fastidieuse biographie domestique vous faire jeter le livre. »²

Una siffatta compagine non poteva che avere effetti funesti sulla personalità del giovane Ernest Theodor, facendo di lui un «pauvre enfant déjà si

¹ La sola figura alla quale viene riservato un diverso trattamento è la zia Sophie: « Dans la maison où H. passa sa jeunesse, vivait aussi entre autres personnes curieuses à voir et à observer, une sœur de sa mère, une jeune femme, dont les doux regards allaient jusqu'au fond de son âme, dit-il quelque part dans ses écrits. » (Ibid., p. 7).

² F.-A. Loève-Weimars, *La Vie de E.T.A. Hoffmann...*, pp. 10-11.

bizarrement artiste»,¹ destiné a diventare da adulto un «génie étrange»² e «désordonné»,³ inevitabilmente contraddistinto da una «bizarrerie sans égale»,⁴ un uomo dalla personalità instabile, dal carattere capriccioso, vittima di continui e imprevedibili cambiamenti d'umore:

« Son humeur était des plus variables ; dans son journal, il a laissé une foule d'expressions par lesquelles il désignait les différentes dispositions d'esprit qu'il remarquait en lui ; en voici quelques-unes: Humeur romantique et religieuse ; humeur exaltée, humoristique, tenant de la folie ; humeur exaltée musicale, humeur romantique désagréablement exaltée, capricieuse à l'excès, poétiquement pure, très-confortable, roide, ironique, très-morose, excessivement caduque, exotique mais misérable ; humeur poétiquement pure, dans laquelle j'éprouvais un profond respect pour moi-même, et m'accablais d'éloges ; *senza entusiasmo, senza esaltazione, un poco exaltato*, très-joyeuse *ma senza furore*, etc. »⁵

Non c'è più traccia in questa biografia del bambino timido e riservato che trascorre un'infanzia "regolare" e compassata, sotto la guida severa e pedante di uno zio che organizza minuziosamente ogni momento della sua giornata; il piccolo Hoffmann tratteggiato da Loève-Veimars è una creatura bislacca che si diverte a inventare giochi stravaganti,⁶ un essere diabolico e malvagio che tratta con inaudita cattiveria i suoi compagni:

« Madame Hoffmann croyait au contraire qu'elle avait donné le jour à un enfant destiné à donner de grands exemples au monde, et elle regardait sa maternité comme l'expiation des scandales commis par ses pères. La méchanceté du jeune Hoffmann, et son goût pour les choses diaboliques, ne

¹ F.-A. Loève-Veimars, *La Vie de ...*, p.13.

² Ibid., p.7.

³ « Génie bizarre et désordonné. » (Ibid., p. 4).

⁴ Ibid., p.20.

⁵ Ibid., p. 208.

⁶ « Dans cette paisible maison de Koenigsberg, devenue tout-à-coup si bruyante, on pouvait voir, ces jours-là, à une petite fenêtre de l'étage le plus élevé, la figure pâle et malade d'un autre enfant arrivé presque à l'adolescence, qui regardait d'un œil mélancolique ces jeux extravagants. » (Ibid, pp. 22-23).

contribuaient pas peu à fortifier les croyances de la pauvre femme. Hoffmann aimait en effet à tourmenter les animaux et à leur faire subir toutes sortes de supplices ; il opprimait ses jeunes amis, plus faibles que lui ; il se plaisait à effrayer les plus timides ; son plaisir le plus vif était de tracer de longues figures de démons sur la bible de son ayeule et sur le livre de prières de sa mère. Cette dureté d'âme augmenta avec l'âge jusqu'au moment où il commença d'écrire ses contes et ses romans. »¹

Il discreto, diligente e puntiglioso magistrato che svolge con coscienziosità estrema le sue funzioni al servizio dello Stato prussiano, che conduce una vita prosaica e normale dividendosi tra il suo impegno giuridico e l'esercizio delle arti, viene qui sostituito dalla figura di un essere inquietante che intrattiene misteriosi commerci con il Nemico, di un pazzo furioso costantemente ossessionato dagli orridi fantasmi partoriti dalla sua mente malata:

« Son âme était continuellement en proie à des pressentimens (sic.) funestes ; toutes les figures effrayantes qui paraissent dans ses ouvrages, il les voyait près de lui quand il écrivait ; aussi lui arrivait-il souvent de réveiller sa femme au milieu de la nuit , et de la prier de se tenir assise et les yeux ouverts tandis qu'il travaillait. »²

Hoffmann è un uomo dall'esistenza ordinata e tranquilla, la cui serenità viene tutt'al più messa in pericolo per qualche tempo dalla sua lacerante passione per la giovane allieva Julia Marc; nessun prodigio "fantastico", nessuna creatura satanica disturbano il quieto scorrere delle sue giornate. Vive al fianco di una donna non particolarmente brillante ma che lo ama con devozione; è un artista dai molteplici talenti, che sa distinguersi come compositore e maestro di cappella, come abile e sarcastico disegnatore e come scrittore dotato. La sua professione di magistrato lo mette al riparo

¹ F.-A. Loève-Veimars, *La vie de...*, pp.25-26. Poco oltre il traduttore insiste di nuovo su questo suo *penchant* demoniaco, designandolo con l'appellativo «ce satan» (Ibid., p.26).

² Ibid., p.209.

dalle preoccupazioni economiche; alcuni periodi della sua vita sono segnati da difficoltà e traversie, ma in generale egli conduce un'esistenza all'insegna di una certa agiatezza. Si è invece voluto vedere in lui un dilettante, che si prova in tanti ambiti senza mai riuscire a raggiungere risultati eccelsi; lo si è dipinto come un pover'uomo, perseguitato da una fatalità impietosa, misero e sfortunato, vittima della più bieca povertà:

« Ce livre ne sera autre chose que la vie d'un modeste artiste, né pauvre, mort indigent [...]. »¹

E ancora :

« La misère, il faut le dire, a cruellement persécuté ce pauvre Hoffmann. »²

Loève-Veimars lo ha trasformato in un debosciato, un povero ubriacone che cerca di dimenticare la sua vita meschina e tribolata rifugiandosi nell'alcool (viene qui dunque ribadito un concetto su cui il traduttore si è già dilungato nel suo articolo per la «Revue de Paris»). Stando alle affermazioni di Loève-Veimars Hoffmann avrebbe cominciato a darsi alla dissolutezza una volta giunto a Plozk, nel tentativo di esorcizzare la tristezza che questa brutta città, in cui si è da poco trasferito, suscita in lui:

«A partir de cette année [1802], sa position s'étant améliorée, il s'adonna à la débauche, et parut avoir perdu dès lors l'envie et le courage de se rendre compte, par écrit, de sa conduite. »³

Qualche anno dopo, a Varsavia, egli si lascia allettare dalla sensuale disponibilità delle belle donne del luogo e dai robusti vini ungheresi:

¹ F.-A. Loève-Veimars, *La vie de...*, p.12.

² Ibid., p.166.

³ Ibid., p.72.

«[A Varsovie] Les mœurs étaient en général fort relâchées. A cela, il faut joindre la beauté, les grâces dangereuses des dames polonaises, et surtout un usage impitoyable du pays qui vous force à vous gorger des vins capiteux de la Hongrie, dont un Polonais ne saurait se passer et dont les Allemands s'accommodaient fort bien. Faut-il faire un crime à H. de n'avoir pu résister au tourbillon ? De son propre aveu, il en vint bientôt au point de faire des excès par principe, par système. »¹

E' talmente assorbito dai piaceri di una vita disordinata da non rendersi nemmeno conto dei disastrosi e tragici eventi che avvengono al di fuori della porta della taverna dove trascorre le sue giornate:²

« C'est ainsi que Hoffmann se laissait aller, au milieu de ses amis, à toutes les jouissances d'une vie douce et paisible, sans s'inquiéter des nuages menaçans (sic.) qui enveloppaient l'horizon politique, lorsque la nouvelle de l'issue funeste de la bataille d'Iéna arriva à Varsovie. Cet événement ne fit pas la moindre impression sur nos insoucians (sic.) musiciens, qui continuaient à donner leurs concerts et à jouer des quatuors. Ni Hoffmann ni ses amis ne lurent un journal. Il ne leur venait pas à la pensée que ce coup terrible, frappé par Napoléon, pourrait les atteindre. »³

Loève-Veimars, ribadendo le affermazioni di Hitzig, sottintende dunque che Hoffmann sia stato assolutamente estraneo a qualsiasi questione inerente la politica. Niente di più sbagliato, come hanno cercato di dimostrare studi recenti, in primo luogo quelli di Rüdiger Safranski, di Michael Rohrwasser e di Matteo Galli⁴, nei quali viene evidenziato come lo scrittore, dopo una fase di passività iniziale, abbia invece cercato di

¹ F.-A. Loève-Veimars, *La vie de...*, p.64.

² Per una visione equilibrata della biografia di Hoffmann si rimanda ad uno studio obiettivo e approfondito quale quello di R. Safranski, *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*, München, Carl Hanser, 1984.

³ F.-A. Loève-Veimars, *La vie de...*, p.92.

⁴ R. Safranski, *E.T.A. Hoffmann. Eine Biographie*, Reinbek, 1992; M. Rohrwasser, *Coppleius, Cagliostro und Napoleon. Der verborgene politische Blicke E.T.A. Hoffmanns*, Basel-Frankfurt a.M., 1991; M. Galli, *L'officina segreta delle idee. E.T.A. Hoffmann e il suo tempo*, Firenze, Le Lettere, 1991.

recuperare il tempo perduto offrendo il suo personale contributo alla “letteratura d’intervento” e questo fin dal suo primo racconto, il *Ritter Gluck*. La suddetta svolta sarebbe stata determinata dall’arrivo dello scrittore a Berlino: il contatto diretto con la realtà dolorosa della città occupata dall’armata napoleonica avrebbe infatti esercitato su di lui un forte impatto, inducendolo a seguire da vicino, da quel momento in poi, le vicissitudini storiche della capitale e dell’intera Europa.

La lunga biografia si chiude infine con il ritratto fisico dello scrittore; come già nell’articolo della «Revue de Paris» Loève-Veimars attribuisce a Hoffmann non solo un’esistenza ma anche una fisionomia “fantastica” che spaventa non di rado amici e conoscenti:

«Mais le plus souvent, ses hôtes se voyaient payés de leurs prévenances et de leurs cajoleries, par les plus effroyables mines, car H. ne supportait pas l’ennui, et sa laide figure grimaçait alors de la façon la plus épouvantable. Il interrompait par une conversation bruyante les concerts d’amateurs, et dès qu’il s’apercevait qu’on cherchait à le faire parler, il se mettait à débiter toutes les inepties, et les plus plates niaiseries qu’il pouvait trouver. Son défaut de bonhomie sociale apparaissait alors dans tout son jour. Quand une fois le démon de l’ennui s’était emparé de lui il faisait peur. – Ses yeux étincelaient, la fureur contractait les muscles de son visage ; il lançait à droite et à gauche les sarcasmes les plus acérés ; il parlait comme un homme en démente, et jouissait de l’embarras qu’il lisait sur toutes les figures.»¹

E ancora :

« Hoffmann était de petite taille, il avait le teint bilieux, le nez fin et arqué, les lèvres minces, des cheveux foncés, presque noirs, qui lui couvraient le front. Ses yeux gris n’avaient rien de remarquable, quand il regardait

¹ F.-A. Loève-Veimars, *La vie de...*, pp.171-172.

tranquillement devant lui ; mais quelquefois il leur imprimait un clignotement rusé et moqueur. [...] »¹

Loève-Veimars temeva forse che il pubblico di lettori non sarebbe stato attratto da un autore dalla vita ordinaria e tranquilla e, facendo leva sui dati ben poco veritieri fornitigli da Hitzig, ha creato per Hoffmann un'esistenza leggendaria e sulfurea, ad immagine e somiglianza dei suoi stessi racconti.²

A partire dal XIX secolo il libro diventa un tutt'uno con l'immagine: le edizioni austere e rigorose di concezione classica, senza alcuna decorazione né vignetta, destinate ad un pubblico colto e raffinato di eruditi e specialisti, lasciano il posto a testi dallo stile *flamboyant*, che con i loro eccessi iconografici cercano di attrarre un lettorato meno esigente, quei *nouveaux lecteurs* di estrazione piccolo borghese (in rari casi anche popolare) che a partire dall'epoca della Restaurazione mostrano un interesse crescente per l'universo del libro. L'immagine rappresenta infatti un linguaggio facilmente comprensibile anche per le fasce poco istruite, per coloro che hanno una certa difficoltà a maneggiare un libro che sia formato solo ed esclusivamente da testo scritto. La veste esteriore delle *Œuvres complètes*

¹ F.-A. Loève-Veimars, *La vie de...*, p.205.

² Lo scarso scrupolo che Loève-Veimars dimostra nei confronti dei dati biografici relativi a Hoffmann è testimoniata anche da quanto egli asserisce nella *Notice* che compare alla fine del IV volume della prima edizione delle *Oeuvres complètes*; in questa breve nota il traduttore precisa che il nome di battesimo di Hoffmann è Wilhelm (Guillaume) e non Amédée. L'autore del testo sembra però essere male informato in proposito: egli attribuisce questo cambiamento ad un incidente, ad una disattenzione degli editori di Hoffmann, i quali avrebbero scritto in maniera scorretta uno dei nomi di battesimo dell'autore sul suo primo libro, errore che l'autore non si sarebbe poi curato di correggere. In realtà Hoffmann ha volontariamente e coscientemente sostituito il nome Wilhelm con quello di Amadeus in ossequio al grande musicista viennese Mozart, per il quale nutre un'ammirazione sconfinata. Questo il testo originale: « *Hoffmann portait les prénoms de ERNEST THEODORE GUILLAUME, et non pas AMEDEE, comme l'ont nommé des biographes. Un de ses amis lui demandait un jour pourquoi son nom était précédé, sur le titre de ses ouvrages, des initiales E.T.A. au lieu de E.T.G. Il lui répondit que cette faute d'impression avait été commise sur son premier livre, et comme sa monnaie littéraire se trouvait ainsi frappée à ce chiffre dès sa première émission, il n'avait pas jugé à propos de la changer. Nous avons scrupuleusement imité son insouciance à cet égard.* » (E.T.A. Hoffmann, *Œuvres...*, vol. IV, Paris, Eugène Renduel, 1829, p.251).

di Hoffmann tradotte da Loève-Veimars, pur senza cedere a certi parossismi tipici dell'illustrazione romantica come l'abuso della *lettre gothique* nelle iscrizioni e la presenza invasiva dell'immagine, che in non pochi testi dell'epoca è intercalata al testo scritto, è suscettibile di rispondere alle aspettative ed esigenze di un pubblico vasto e numeroso, poco abituato a leggere, che volentieri si lascia sedurre dall'apparato visivo, figurativo del testo. La leggibilità del testo è anche garantita da una sapiente *mise en page*: la suddivisione dei lunghi racconti di Hoffmann in brevi capitoli numerati intende facilitare la lettura a coloro che non hanno particolare dimestichezza e familiarità con il testo scritto, che non sono in grado di dedicarsi ad una lettura continua e ininterrotta del testo e che riescono a decifrare solamente delle sequenze di ridotte dimensioni, chiuse su se stesse. Il formato piccolo e compatto dei *Contes*, così come la vendita dei volumi in *livraisons* successive, sembrano destinare l'edizione Renduel alle sale di lettura cittadine, che a prezzi piuttosto abbordabili affittano i vari tomi delle novità letterarie del momento ad una clientela eterogenea e numerosa, avida di evasione e distrazione. Il volto "democratico" e familiare dei racconti di Hoffmann, ben lontano dalla discreta sobrietà classica dei volumi di grande formato del XVIII secolo, riservati alla cosiddetta letteratura seria, apparenta dunque l'edizione Renduel dei racconti di Hoffmann alla *littérature de consommation*, a tutta quella produzione letteraria narrativa che si rivolge al grande pubblico dei lettori. Quest'esigenza editoriale non può non avere un peso determinante sulle scelte traduttive operate da Loève-Veimars: la volontà di soddisfare un lettorato di vaste proporzioni, fortemente eterogeneo e diversificato al suo interno, implica un radicale rimaneggiamento del testo originale, nel tentativo di renderlo più facilmente accessibile e comprensibile ad un pubblico non necessariamente specialista degli argomenti trattati, ad un pubblico di cultura medio-bassa. E' verosimile dunque che il traduttore metta in campo una strategia della riduzione e della semplificazione del testo originale, operando su di esso, senza troppi scrupoli, delle

condensazioni e dei tagli che possono andare, come vedremo successivamente, dall'eliminazione di alcuni passaggi di lunghezza variabile fino alla soppressione di intere pagine di testo.

Il tentativo di accaparrarsi un pubblico vasto e numeroso qual è quello che frequenta con assiduità i *cabinets de lecture* non esclude tuttavia, nei progetti dell'editore e del traduttore, la volontà di rivolgersi anche ad un lettorato più colto; le *Œuvres complètes* di Hoffmann, pur essendo destinate ad una circolazione su vasta scala, non si vogliono infatti né dozzinali né raffazzonate. Com'è nello stile di Renduel, anche questa edizione è approntata con cura e attenzione ai dettagli: il testo viene stampato non su carta grossolana e di scarsa qualità bensì su materiale di pregio; la parte decorativa viene affidata ad uno dei più illustri nomi del momento, l'abile e talentuoso Tony Johannot, il cui nome è sinonimo di buona riuscita e di successo. Anche il ricco apparato paratestuale di cui si fregia l'edizione Renduel, con le sue numerose note a piè di pagina e la presenza di molteplici testi prefattivi, sembra essere più adeguato a un lettore istruito, che ha il desiderio e la curiosità di approfondire le proprie conoscenze indulgiando con pazienza sulle spiegazioni che gli vengono offerte; un lettore "popolare" (quello che di lì a qualche anno diventerà il destinatario privilegiato del *roman feuilleton*), vale a dire colui o più spesso colei che divora con voracità e intensità appassionata le opere di narrativa, è invece suscettibile di essere disturbato dalla presenza delle note a piè di pagina, che lo costringono a interrompere con una certa frequenza il filo della storia. E' presumibile che quest'ultima tipologia di lettore non presti attenzione né alle note né alle prefazioni, e si concentri invece esclusivamente sul testo propriamente detto, ignorando tutto ciò "che sta attorno". L'attenzione per il lettore colto e raffinato si esplicita, a livello di traduzione, nella messa a punto di una prosa elegante e *surveillée* che evita gli eccessi tipici dello scrittore tedesco; l'ironia di Hoffmann, che trova nel linguaggio popolaresco e pittoresco di alcuni suoi personaggi (pensiamo ad esempio al giustiziere V., nel racconto *Le majorat*), ma anche nell'abuso di

esclamazioni e ripetizioni la sua migliore espressione, subisce un trattamento impietoso da parte del traduttore, che appiattisce e toglie ogni verve allo stile originale del testo rendendolo più equilibrato e più “neutro”. Lo stesso dicasi per i gesti e il temperamento dei personaggi, la cui esasperata stravaganza è anch’essa indice dell’atteggiamento ironico dello scrittore tedesco; Loève-Veimars si guarda bene dal riprodurre tali esagerazioni e, in ossequio alle regole di *convenances* e *bienséances* ancora vigenti nella società francese dell’epoca, attribuisce ai personaggi un comportamento pieno di contegno e di discrezione. Se in Hoffmann il protagonista di *Das Majorat* si lascia andare e ride a crepapelle, il medesimo personaggio in Loève-Veimars si limita ad abbozzare un sorriso!¹

La compresenza, all’interno della stessa edizione, di elementi paratestuali in parziale contrapposizione gli uni con gli altri, ci induce a credere che Renduel e Loève-Veimars abbiano ipotizzato per le *Œuvres complètes* di Hoffmann un duplice orizzonte di lettura, che abbiano cercato di soddisfare i gusti e le esigenze di un *lectorat* fortemente differenziato, che include il grande pubblico dei *nouveaux lecteurs*, meno esigenti e raffinati, ansiosi di accaparrarsi le ultime novità letterarie apparse sul mercato, ma anche la più ristretta ed elitaria cerchia dei lettori istruiti, che hanno dimestichezza con il testo scritto e che sono in grado di praticare una lettura minuziosa, precisa e attenta dello stesso.

Cercare di individuare e tratteggiare, a partire dall’analisi degli elementi paratestuali, quale sia il lettore implicito definito e ideato da editore e traduttore, significa dunque poter formulare alcune ipotesi sul metodo traduttivo messo in campo da Loève-Veimars prima ancora di avere preso in esame il testo tradotto in maniera approfondita e dettagliata. Tra gli elementi paratestuali che abbiamo poc’anzi citato ve ne sono due che

¹ «[...] Daß ich in anderer Stimmung nicht gewusst hätte, wie das ausgelassenste Gelächter in mich hineinschlucken [...]», E.T.A. Hoffmann, *Das Majorat*, in *Fantasiestücke...*, p. 498. Questa la versione edulcorata di Loève-Veimars: «[...] que dans toute autre disposition, j’eusse été fort embarrassé de réprimer un sourire. », E.T.A. Hoffmann, *Le Majorat*, in *Œuvres...*, vol. VIII, p.112. [Le sottolineature sono nostre].

abbiamo designato come particolarmente rilevanti e utili in relazione alla definizione del metodo traduttivo utilizzato da Loève-Veimars. L'esplicita presa di posizione da parte del traduttore a favore di una lettura in chiave logica e razionale de *Le spectre fiancé*, così come viene delineata nella breve prefazione al racconto in questione, è oltremodo rivelatrice del suo *modus operandi*. Come abbiamo avuto modo di osservare nel corso del presente capitolo, Loève-Veimars esprime un grande disagio nei confronti del fantastico hoffmanniano e non può esimersi dall'apportarvi delle trasformazioni prima di sottoporlo all'attenzione del suo razionalissimo pubblico. Loève-Veimars, figlio del proprio tempo, è avvezzo ad un tipo di letteratura dell'immaginario ben diversa da quella proposta dallo scrittore d'oltreoceano che si è incaricato di tradurre; a partire dalla fine del XVIII secolo la Francia si lascia sedurre dal romanzo "nero" inglese, in particolare da *The Monk* di Lewis e dalle opere di Ann Radcliffe. Il *roman terrifiant* propone al pubblico francese, reduce dagli orrori reali della Rivoluzione, vicende efferate e atroci, un susseguirsi di fatti di sangue e di crimini spaventosi; esso tuttavia è anche in grado di suscitare un terrore più sottile e inconscio, facendo penetrare i suoi lettori negli oscuri meandri del regno dell'invisibile e del meraviglioso. I romanzi gotici inglesi, quelli della Radcliffe in modo particolare, piacciono molto ai lettori francesi poiché riescono a suscitare vive e forti emozioni, a scuotere nel profondo l'animo del lettore senza tuttavia insultare la ragione di quest'ultimo, dato che sul finire della narrazione tutti gli straordinari eventi fino a quel momento messi in scena vengono ricondotti ad una spiegazione logica e verosimile. Nei racconti fantastici di Hoffmann invece il lettore non riesce a identificare una ragione all'apparizione dell'elemento soprannaturale, e questo provoca in lui una sensazione di turbamento e di disorientamento. Loève-Veimars, tributario della tradizione classica, deve aver giudicato Hoffmann troppo originale, troppo innovativo e rivoluzionario per poter compiacere il gusto dei lettori francesi dell'epoca. In linea con quanto afferma Scott nella sua *Notice historique*, egli non accetta appieno il fantastico di Hoffmann, che si

sviluppa al di fuori di qualsiasi norma, poiché considera prioritari principi come la moderazione, l'equilibrio e il rispetto del buon gusto. Egli si mostra dunque reticente a seguire il suo autore ogni volta che questi si allontana in maniera troppo esplicita ed evidente dai confini rassicuranti del razionalismo. L'eccentricità dei personaggi hoffmanniani, tanto per fare un esempio flagrante, è ricondotta da Loève-Veimars entro limiti ben precisi, viene sistematicamente "ripulita", censurata, edulcorata. In *Le violon de Crémone* il consigliere Crespel è esplicitamente designato da Hoffmann come un essere folle, da cui la ripetizione insistente, quasi ossessiva, nel corso del racconto dell'aggettivo *wahnsinnig* (pazzo) e del sostantivo *Wahnsinn* (pazzia); Loève-Veimars esita invece nell'utilizzare il loro corrispettivo francese e quasi mai nella sua versione compaiono termini come *fou* o *folie*. Il suo consigliere Crespel è una persona tutt'al più un po' stravagante, un po' originale, ma è ben lungi dallo squilibrato mentale creato da Hoffmann. Lo scrittore berlinese è uno dei primi autori ad introdurre il tema della follia nelle proprie opere e ad analizzarla con finezza e acume davvero straordinari; il traduttore deve invece aver considerato troppo azzardato per la sua epoca fare di un alienato mentale il protagonista di un racconto destinato a dei lettori francesi, perciò cerca di attenuare la portata trasgressiva del personaggio, di idealizzarlo, adeguandolo alle aspettative di un pubblico del 1830.

Se Loève-Veimars si sforza di attenuare il carattere nevrotico di tanti personaggi hoffmanniani, di ridurre la portata metafisica dell'angoscia che li abita e che li induce ad intrattenere misteriosi rapporti con il regno oscuro dell'Invisibile, egli non si fa invece alcuno scrupolo nel riversare queste caratteristiche nel ritratto di Hoffmann da lui stilato in ben due occasioni, in un articolo del 1829 ospitato dalle pagine della «Revue de Paris» e nel volume XX delle *Œuvres complètes*. All'immagine veritiera di un uomo serio e posato, che conduce un'esistenza prosaica, ai limiti della noia, dividendo il suo tempo tra l'attività giuridica, nella quale si mostra solerte e competente, e quella artistica, viene sostituito il ritratto di un folle, di un

debosciato che si dà ad una vita dispendiosa e irregolare, trascorre le notti in fumose taverne bevendo punch e vini pregiati e sobbalza ogni volta che sente scricchiolare una porta, ossessionato com'è dalla presenza di esseri immondi, spettrali e diabolici, dai quali si sente costantemente minacciato e perseguitato. Loève-Veimars, sulla scia di Hitzig, amico intimo di Hoffmann e suo primo "biografo", ma anche sulla scorta delle affermazioni dello stesso Walter Scott, insiste nel sovrapporre *fiction* e biografia, imponendo così in Francia un'immagine deformata, leggendaria, romanzata dello scrittore, che esercita un forte impatto sul pubblico dell'epoca. Questi due testi, che non abbiamo esitato nel corso del presente capitolo a definire pseudo-biografici vista la scarsa attendibilità degli stessi sul piano della verità storica, rientrano in un preciso programma propagandistico messo a punto di concerto, con ogni probabilità, da editore e traduttore e vanno ad aggiungersi all'azione esercitata da altri mezzi pubblicitari quali i cataloghi pubblicati dalla *maison* Renduel, gli annunci pubblicitari che campeggiano nei quotidiani e nelle riviste letterarie dell'epoca e le recensioni adulatrici compilate per buona parte da amici e colleghi di Loève-Veimars, che vantano i pregi e la qualità delle *Œuvres complètes*. Non va infine sottovalutata la portata propagandistica più indiretta e sottile ma non meno efficace di elementi quali il nome del traduttore, che nel 1829 è uno scrittore, un giornalista e un traduttore navigato, e quello di Walter Scott (che firma la prefazione alle *Œuvres complètes*), uno degli autori stranieri più amati e idolatrati nella Francia romantica, ma anche la bellezza delle vignette di Johannot e il titolo *Contes fantastiques*, che sembra promettere al lettore l'entrata in un mondo misterioso e sconosciuto.

BIBLIOGRAFIA

Il paratesto

BIANCASTELLA A., SANTORO M., TAVONI M. G. (a cura di), *Sulle tracce del paratesto*, Bologna, Bononia University Press, 2004

CALLE-GRUBER M., ZAWISZA E. (a cura di), *Paratextes: études aux bords du texte*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 2000

CHARTIER R., *Forms and Meanings: Texts, Performances, and Audiences from Codex to Computer*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995

CHARTIER R., *Textes, Formes, Interprétations*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991

DEMARIA C., FEDRIGA R. (a cura di), *Il paratesto*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2001

GENETTE G., *Seuils*, Paris Ed. du Seuil, 2002

GRAFTON A., *La nota a piè di pagina. Una storia curiosa*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2000

HOEK L.H., *La marque du titre*, La Haye- Paris- New York, Mouton, 1981

KREIMEIER K., STANITZEK, BINCZEK N. (a cura di), *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin, Akademie Verlag, 2004

LANE P., *La périphérie du texte*, Paris, Nathan, 1992

LAVERGNE G. (a cura di), *Narratologie: le paratexte*, Nice, Publications de la Faculté de lettres et sciences humaines de Nice, 1998

MALAGUZZI F., *Guida alla lettura di ciò che non è scritto in un libro*, Savigliano, Editrice artistica piemontese, 2005

NYSSSEN H., *Du texte au livre, les avatars du sens*, Paris, Nathan, 1993

REGAM A., *Les marges du texte: incipit, desinit et paratexte dans la fiction narrative française au dix-neuvième et vingtième siècles*, [s.l.], [s.n.], 1991

ROZZO U., *Il paratesto e l'informazione bibliografica*, [s.l.], [s.n.], 2006

Texte et paratexte, Actes du colloque de Nanterre, 4-5 juin 1999, Nanterre, Université de Paris X, 2000

Lettori e pratica della lettura nella Francia romantica

I. Fonti primarie

Bibliothèque nationale de France
Q28 série, Catalogues des cabinets de lecture, 1700-1900

Bibliothèque nationale de France
Δ série, Catalogues des bibliothèques privées, 1700-1900

II. Contributi critici

AGULHON M., *Le cercle dans la France bourgeoise 1810-1848. Étude d'une mutation de sociabilité*, Paris, Colin, 1977

BERGE F., *Bibliothèques traditionnelles, et lecture publique à Lyon au XIX^e siècle (1815-1914)*, DES, Faculté des Lettres, Lyon, 1962

BLOOM H., *Come si legge un libro (e perché)*, Milano, Rizzoli, 2000

CADIOLI A., *L'editore e i suoi lettori*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2000

CADIOLI A., *La ricezione*, Roma- Bari, Laterza, 1988

CARAMASCHI E., *Roman, critique et lecteur en France au XIX^e siècle*, Firenze, Polistampa, 2001

CAVALLO G., CHARTIER R., *Storia della lettura*, Roma-Bari, Laterza, 1995

CHARBONNIER M., *Une bibliothèque populaire au Xix siècle : la bibliothèque populaire de protestante de Lyon*, «Revue française d'histoire du livre», 21, 1978, pp.614-645

CHARTIER R., *Du livre au lire*, in *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot et Rivages, 1983, pp.79-113

CHARTIER R., *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987

CHASLES P., *Statistique littéraire et intellectuelle de la France pendant l'année 1828*, «Revue de Paris», 1829, pp.191-243

DAUBIGNARD P., *Imprimerie-librairie, cabinets de lecture et presse à Blois : 1790-1850*, Blois, Les Amis de la Bibliothèque de Blois, 1991

ESCARPIT R. et alii, *La lecture*, in *La vie populaire en France du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Éditions Diderot, 1965, 2, pp. 279-356

FABRE D., *Le livre et sa magie : les liseurs dans les sociétés pyrénéennes aux XIX et XX siècles*, in R. Chartier (a cura di), *Pratiques de la lecture*, , Payot et Rivages, 1983, pp.181-206

FALCONER G. (a cura di), *Autour d'un cabinet de lecture*, Toronto, Centre d'études du XIX siècle J. Sablé, 2001

FOUCAMBERT J., *La manière d'être lecteur*, Paris, ed., 1976

FURET F. et alii, *Livre et société dans la France du XVIII siècle*, Paris, Mouton, 1965-1970

FUSTIER G., *Les cabinets de lecture*, in *Le Livre, Bibliographie moderne*, 10 juillet 1883, pp.430-437

GIROU DE BUZAREINGUES C., *Les cabinets de lecture et les débuts de l'époque romantique*, in «Bulletin de la librairie ancienne et moderne», 140 (1971), pp.220-225

ISER A., *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987

JOURDA P., *Un cabinet de lecture en province en 1832*, «Revue d'histoire littéraire de la France», 44^e année, Nr. 4, 1937, pp.540-550

Le livre et ses lecteurs, «Romantisme», 47, avril 1985

Le livre et ses mythes, «Romantisme», 49, août 1984

LOUANDRE C., *La Bibliothèque royale et les bibliothèques publiques*, «Revue des deux mondes», T. XIII ; 15 mars 1846, pp.1045-1067

LYON-CAEN J., *La lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006

LYONS M., *Le triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX siècle*, Paris, Promodis - Éditions du Cercle de la Librairie, 1987

NOË R., *La lecture et ses institutions, 1700-1918*, Le Mans, Plein Chant, 1987

PARENT F., *Les Cabinets de lecture dans Paris : pratiques culturelles et espace social sous la Restauration*, «Annales E.S.C.», vol. XXXIV, Nr.5, 1979, pp.1016-1038

PARENT-LARDEUR F., *Les Cabinets de lecture : la lecture publique à Paris sous la Restauration*, Paris, Payot, 1982

PARENT-LARDEUR F., *Lire à Paris au temps de Balzac. Les cabinets de lecture à Paris, 1815-1830*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1981

PELLISSON M., *Les Bibliothèques populaires à l'étranger et en France*, Paris, Impr. nationale, 1906

PICHOIS C., *Les Cabinets de lecture à Paris durant la première moitié du XIX siècle*, «Annales E.S.C.», vol. XIV, 1959, pp.512-534

PILTAN, *Catalogue des livres des cabinets de lecture...*, Paris, Piltan, 1832 e 1838, 2 voll.

PILTAN, *Supplément du catalogue des livres...*, Paris, Piltan, 1840

QUÉFFÉLEC L., *Le lecteur du roman comme lectrice : stratégies romanesques et stratégies critiques sous la Monarchie de Juillet*, «Romantisme», 53, 1986, pp.8-21

QUÉFFÉLEC L., *Inscription romanesque de la femme au XIX siècle : le cas du roman-feuilleton sous la Monarchie de Juillet*, «Revue d'histoire littéraire de la France», 1986, pp.189-206

RICHTER N., *Les bibliothèques populaires*, Le Mans, Bibliothèque universitaire, 1977

RICHTER N., *Les cabinets de lecture à Mulhouse, 1798-1871. Suivis d'un essai sur Les bibliothèques tournantes*, Bernay, Société d'histoire de la lecture, 2001

ROBERT (pseud. di P.-L. SOLVET), *Le cabinet de lecture, ou M. Romaniquet*, Paris, Les Marchands de nouveautés, 1808

SALVAN P., *Un moment de la diffusion du livre : livres et lectures en 1825*, in *Humanisme actif : mélanges d'art et de littérature offerts à Julien Cain*, Paris, Hermann, 1968, vol. II, pp.165-178

SEEBACHER J. , *En marge des « Misérables » : le bonhomme Royol et son cabinet de lecture*, «Revue d'histoire littéraire de la France», 1962, pp.575-589

SIMON J., *L'instruction et les bibliothèques populaires*, «Revue des deux mondes», 15 septembre 1863, pp.349-375

SMITH ALLEN J., *Il romanticismo popolare*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp.187-217

SMITH ALLEN J., *In the Public Eye. A History of Reading in Modern France, 1800-1840*, Princeton, Princeton University Press, 1991

SOBOUL A., *Réalités et idées nouvelles: les nouvelles conditions sociales de la lecture*, in *Manuel d'Histoire Littéraire de la France*, Paris, Éditions sociales, 1972, pp.23-33

Sociétés et cabinets de lecture entre Lumières et Romantisme : Actes du Colloque organisé à Genève le 20 novembre 1993, Genève, Société de lecture, 1995

TIROL M., *Les cabinets de lecture en France, 1800-1850*, «Revue des bibliothèques», 33 (1926), pp.77-98, 198-224, 401-423 ; 34 (19127), pp.13-25

VION A., *Cercles et cabinets de lecture calaisiens pendant la Monarchie de Juillet*, «Bulletin historique et artistique du Calaisis», 1986, Nr.106-107, pp.12-21

WHITEMORE H.E., *Readers, Writers, and Literary Taste in the Early 1830s: The "Cabinets de Lecture" as Focal Point*, «Journal of Library History», 13, 2 (1978), pp.119-130

WHITEMORE H.E., *The "Cabinet de lecture" en France, 1800-1850*, Ph.D. Diss., University of Wisconsin-Madison, 1975

ZANOLI G., *Libri, librai, lettori. Storia sociale del libro e funzione della libreria*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1989

Il libro illustrato nel XIX secolo

ADHÉMAR J., SEGUIN J.-P., *Le livre romantique*, Paris, Éditions du Chêne, 1968

BASSY A.-M., *Les illustrations romantiques des Fables de La Fontaine*, «Romantisme», 1972, Nr.3, pp.94-101

BERALDI H., *Les graveurs du XIX siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes*, Paris, Librairie L. Conquet, 1885-1892, 13 voll.

BRACQUEMOND F., *Étude sur la gravure sur bois et la lithographie*, Paris, [s.n.], 1897

BRANDLER G. (a cura di), *Gustave Doré*, Berlin, Eulenspiegel, 1930

BRIVOIS J., *Bibliographie des ouvrages illustrés du XIX siècle*, Paris, L. Conquet, 1883

BOUCHOT H., *Le livre à vignettes du XIX s.*, Paris, Rouveyre, 1891

BOUCHOT H., *Le livre, l'illustration, la reliure*, Paris, A. Picard & Kaan, 1886

BURTY Ph., *Célestin Nanteuil, graveur et peintre*, Paris, E. Monnier, 1887

CALOT F., *Le livre illustré au XIX siècle*, Paris, [s.n.], 1924

CHAMPFLEURY (J.F.F. HUSSON, dit), *Les vignettes romantiques : histoire de la littérature et de l'art, 1825-1840, suivi d'un catalogue complet des romans, drames, poésies ornés de vignettes de 1825 à 1845*, Paris, Dentu, 1883

CHRISTIAN A., *L'illustration du livre et la simili-gravure polytramée*, Paris, [s.n.], 1906

CLÉMENT-JANIN, *Graveurs et illustrateurs romantiques*, Paris, Éd. du Trianon, 1927

COLAS H., DURUPT P., *Les procédés originaux d'illustration*, Paris, La Tradition, 1911

COURBOIN F., *La gravure en France des origines à 1900*, Paris, Delagrave, 1923

DIMIER L., *Le bois d'illustration au XIX siècle*, Paris, G. Rapilly, 1925

ESCHOLIER R., *Daumier*, Paris, Floury, 1934

FARNER K., *Gustave Doré. Der industrialisierte Romantiker*, Dresden, Verlag der Kunst, 1963

FARWELL B., *French Popular Lithographic Imagery, 1815-1870*, vol. I, *Litographs and Literature*, Chicago- London, The University of Chicago Press, 1981

FLEURY J., *Les vignettes romantiques : histoire de la littérature et de l'art, 1825-1840*, Paris, Dentu, 1883

FORGUES F., *Les illustrateurs au XIX siècle*, Paris, Le Livre, 1882

GAUSSERON B.H., *Les keepsakes et annuaires illustrés de l'époque romantique en Angleterre et en France*, «Annales littéraires des bibliophiles contemporains», 1890, pp.201-251

GAUTHIER M., *Les Deveria*, Paris, Floury, 1925

GIRARD H., *Le livre, l'illustration et la reliure à l'époque romantique*, in L. Hauteœur et alii (a cura di), *Le romantisme et l'art*, Paris, Laurens, 1928, pp. 288-317

GUSMAN P., *L'illustration du Livre Français*, Bulletin Officiel de l'Union Syndicale des Maîtres Imprimeurs, Paris, Décembre 1934

GUSMAN P., *La gravure sur bois d'épargne et sur métal du XIV au XX siècle*, Paris, R. Roger et F. Chernoviz, 1916

GUSMAN P., *La gravure sur bois en France au XIX siècle*, Paris, A. Morancé, 1929

HESSE R., *Le livre d'art du XIX siècle à nos jours*, Paris, La Renaissance du Livre, 1927

KAISER B. (a cura di), *Tony Johannot*, Berlin, Henschelverlag, 1956

L'affiche de librairie au XIX siècle, Musée d'Orsay, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987

L'art d'illustration. Französische Buchillustration des 19. Jahrhunderts zwischen Prachtwerk und Billigbuch, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 1985

Le Livre et ses images, numéro spécial de «Romantisme», 14^e année, Nr. 43, 1984

LE MEN S., *Balzac, Gavarni, Bertall et les Petites Misères de la vie conjugale*, «Romantisme», 43, 1984, pp.29-44

LEMOISNE P.-A., *Gavarni, peintre et lithographe*, Paris, Floury, 1924-1928; 2 voll.

LILIEU O.M., *Le livre et ses images*, in «Romantisme», 43, avril 1984, pp.20-37

MALO-RENAULT, *L'Art du livre*, Paris, Garnier, 1931

MARIE A., *Célestin Nanteuil*, Paris, H. Floury, 1924

MARIE A., *Alfred et Tony Johannot : peintres, graveurs et vignettistes*, Paris, H. Floury, 1925

MARIUS M., *Essai sur la décoration extérieure des livres*, Paris, Morgand et Fatou, 1878

MELOT M., *L'illustration : histoire d'un genre*, Genève, Skira, 1984

MESPOULET M., *Images et romans. Parenté des estampes et du roman réaliste de 1815 à 1865*, Paris, Les Belles Lettres, 1939

MORNAND P., *Gustave Doré*, Paris, Le Courrier Graphique, 1946

MORNAND P., *Iconographie des Fables de La Fontaine*, «Portique», 1946, Nr.3, pp.81-100

MORNAND P., *L'Art du Livre et son illustration*, Paris, J. Meynial, 1929

NEEDHAM H.A., *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX siècle*, Paris, Champion, 1926

OSTERWALDER M., *Dictionnaire des illustrateurs*, Paris, Hubschmid et Bouret, 1983

RAY G.N., *The Art of the French Illustrated Book, 1700 to 1914*, New York, Dover, 1982

REAU L., *L'art romantique*, Paris, Garnier, 1930

RÜMANN A., *Die Brüder Alfred und Tony Johannot*, «Philobiblion», 1934, pp.78-90

SANDER M., *Die illustrierten französischen Bücher des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Hoffmann, 1924

SIEURIN J., *Manuel de l'amateur d'illustrations*, Paris, Labitte, 1875

UZANNE O., *L'art dans la décoration extérieure des livres en France et à l'étranger, les couvertures illustrées, les cartonnages d'éditeur, la reliure d'art*, Paris, L.-H. May, 1898

ZERNER H., ROSEN C., *Romanticism and Realism : the Mythology of Nineteenth Century French Art*, London- Boston, Faber and Faber, 1984

Capitolo sesto

Loève-Veimars *face à* Hoffmann: analisi comparativa di otto *Contes fantastiques*

Giunti all'ultimo capitolo del nostro lavoro, siamo ora alle prese con l'esame critico della traduzione di Loève-Veimars. Nell'impossibilità di affrontare in maniera approfondita lo studio della versione nella sua integralità (rammentiamo che Loève-Veimars ha dato alle stampe la traduzione di ben trentatre racconti, ai quali vanno aggiunte due opere ponderose come *Le chat Murr* e *Les souffrances musicales du maître de chapelle Jean Kreisler*), è stato necessario definire un corpus di testi rappresentativi sui quali operare la nostra disamina, per la selezione dei quali è stato seguito un criterio il più possibile, riteniamo, oggettivo:¹ abbiamo preso in considerazione quei racconti che, nel periodo circoscritto del quale ci occupiamo (e che corrisponde alla fase di massimo *engouement* hoffmanniano in Francia, il lasso compreso grosso modo tra il finire degli anni venti e gli inizi degli anni quaranta dell'Ottocento), hanno goduto del più elevato grado di circolazione e di una diffusione costante e duratura nei circuiti editoriali francesi dell'epoca, figurando nei tre luoghi testuali che il traduttore ha destinato alla propagazione delle proprie traduzioni, vale a dire le pagine di un periodico letterario (o, in alcuni casi, di più periodici) e

¹ Ci siamo astenuti dall'utilizzare come criteri di selezione e definizione del nostro corpus motivazioni più aleatorie e di più difficile verifica come l'influenza esercitata dai racconti di Hoffmann tradotti da Loève-Veimars sugli autori francesi dell'epoca romantica, non solo perché questo implicherebbe uno studio preliminare, approfondito e di vaste proporzioni sulla ricezione produttiva di Hoffmann in Francia (sull'esempio di quello condotto da Ute Klein, *Die produktive Rezeption in Frankreich*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 2000), studio che esula dai circoscritti limiti del presente lavoro, ma anche perché un tale studio comporterebbe una buona dose di approssimazione e arbitrarietà: come stabilire ad esempio se un certo autore abbia letto un racconto come *Rat Krespel* nella versione di Loève-Veimars e non, ad esempio, in quella di La Bédollière, che esce sul mercato editoriale a pochissimi mesi di distanza?

Nel presente lavoro ci si è dunque limitati a constatare quali testi siano suscettibili di essere stati letti con frequenza maggiore in virtù della loro successiva presenza in rivista e nelle due edizioni a stampa pubblicate da Renduel, da parte di un lettorato che può avere incluso tanto i principali esponenti del mondo letterario francese quanto i "comuni" lettori che frequentano abitualmente i *cabinets de lectures*.

le due edizioni pubblicate da Renduel; si tratta di quell'esiguo numero di racconti che costituiscono lo "zoccolo duro" dei *Contes fantastiques* di Loève-Veimars, che continuano ad essere riproposti in momenti successivi perché suscettibili di essere i più amati e i più letti dal pubblico del tempo.¹ Abbiamo quindi preso in considerazione quei racconti che fanno la loro prima apparizione in rivista,² in versione integrale oppure parziale (trattamento riservato generalmente a racconti di lunghezza consistente come *Mademoiselle de Scudéry*, i cui *échantillons* compaiono in numerosi periodici dell'epoca), che vengono successivamente inclusi nella prima edizione delle *Œuvres complètes* edita da Renduel (1829-1833), per confluire poi nella ristampa del 1832-1836 (che assembla i testi della prima edizione che hanno riscosso maggiore successo, la serie denominata *Contes fantastiques*). Pur avendo concentrato la nostra attenzione esclusivamente sull'edizione Renduel, l'unica che viene licenziata in accordo con il traduttore, ed avendo quindi trascurato le edizioni anche immediatamente successive, è tuttavia doveroso segnalare che i racconti suddetti vengono riproposti anche nell'edizione Garnier del 1843, che riprende in buona sostanza i testi della ristampa delle *Œuvres complètes* di Renduel, con la sola eccezione di *Le choix d'une fiancée* (pur alterando in parte l'ordine di presentazione degli stessi all'interno della raccolta).³

I racconti vengono analizzati seguendo l'ordine cronologico con il quale sono stati sottoposti all'attenzione del pubblico coevo; vi figurano brani tratti dalle principali raccolte alle quali ha attinto Loève-Veimars:⁴ *Gluck*

¹ Il già citato studio di Elizabeth Teichmann sulla fortuna francese di Hoffmann costituisce il supporto documentario fondamentale per le nostre indagini.

² Fa eccezione in questo senso *L'église des jésuites*, che percorre un cammino in parte diverso rispetto agli altri testi: il racconto viene pubblicato per la prima volta nella prima edizione delle *Œuvres complètes*, è riproposto successivamente in rivista ed entra poi a far parte della ristampa delle *Œuvres complètes*, pubblicata nel corso del 1836 (esso figura inoltre nell'edizione Garnier del 1843). Al di là di questa lieve divergenza, abbiamo ritenuto di dover includere anche *L'église des jésuites* nel nostro corpus avendo questo racconto, al pari degli altri sette, figurato sia nelle pagine periodiche che nelle due edizioni Renduel.

³ Per un puntuale riscontro, si rimanda alle tabelle che figurano in appendice.

⁴ Non è rappresentata la raccolta *Späte Werke*, alla quale Loève-Veimars concede un'attenzione minore, traducendo solo quattro racconti (*Le botaniste* [*Datura Fastuosa*], *Les brigands* [*Die Räuber*], *Les menechmes* [*Die Doppelgänger*] e *Maître Jean Wacht le charpentier* [*Meister Johannes Wacht*]), che peraltro figurano solamente nella prima edizione delle *Œuvres complètes*.

(*Ritter Gluck*) e *Don Juan* (*Don Juan. Eine fabelhafte Gegebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen*) dai *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814), *L'église des jésuites* (*Die Jesuitenkirche in G.*) dai *Nachtstücke*, infine *La cour d'artus* (*Der Artushof*), *Zacharias Werner* (*Zacharias Werner*), *Mademoiselle de Scudéry* (*Das Fräulein von Scuderi*), *Salvator Rosa* (*Signor Formica*) e *Agafia* (*Erscheinungen*) dai *Serapionsbrüder*.

E' evidente che i nostri esempi hanno valore illustrativo, non essendo inventari completi ed esaustivi; cercheremo tuttavia, per quanto ci è possibile (in particolare nella sezione conclusiva del lavoro), di allargare il discorso anche ad altri racconti di Hoffmann tradotti da Loève-Veimars di cui abbiamo avuto occasione di occuparci precedentemente ma che non sono stati integrati all'interno del presente *corpus*.

Prima di procedere all'analisi della traduzione è stata effettuata una verifica incrociata tra le differenti versioni, onde appurare che il testo di ciascun racconto non presenti delle variazioni nel passaggio dalla pubblicazione in rivista a quella in volume e da un'edizione in volume all'altra (prima e seconda edizione Renduel ed anche edizione Garnier del 1843);¹ questo lavoro di controllo preliminare ha permesso di evidenziare che il testo tradotto è sempre il medesimo, il solo titolo può talvolta subire delle modifiche più o meno significative, così come può accadere che una nota a piè di pagina venga omessa o viceversa aggiunta rispetto alla pubblicazione precedentemente (cambiamenti che abbiamo avuto cura di segnalare di volta in volta).

¹ Per questioni di praticità utilizziamo come testo di riferimento per le nostre citazioni non le due edizioni Renduel conservate presso la *Bibliothèque Nationale de France*, bensì la ristampa della Garnier-Flammarion curata da José Lambert (E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, a cura di J. Lambert, Paris, Garnier-Flammarion, voll.I-III, 1979-1982). L'adozione dell'edizione Garnier-Flammarion è stata effettuata solo dopo avere preliminarmente verificato che essa, pur modificando la *mise en page*, non presenta alcuna variante testuale rispetto alle due edizioni di cui sopra.

Ci siamo inoltre posti il problema di individuare di quale edizione delle opere di Hoffmann si sia avvalso Loève-Veimars, ipotizzando che eventuali modifiche riscontrate nella sua versione potessero dipendere non da interventi arbitrariamente condotti dal traduttore sull'originale ma dal tipo di testo che questi aveva a disposizione. Le indagini condotte in questo senso non hanno dato esito positivo e pur avendo effettuato ricerche su più fronti non ci è stato possibile identificare con precisione il testo-fonte utilizzato dal traduttore; ci sembra tuttavia di poter affermare con una certa sicurezza che l'edizione consultata da Loève-Veimars non si discosti molto dall'edizione moderna da noi utilizzata e di potere conseguentemente escludere che i rimaneggiamenti effettuati dal traduttore sull'originale siano da imputarsi alla particolare edizione da lui presa a riferimento. L'edizione di cui ci serviamo in questa sede¹ riporta infatti in appendice le (eventuali) varianti subite dai singoli testi nel passaggio da un'edizione all'altra: operando una disamina accurata dell'apparato critico abbiamo infatti constatato che nella maggior parte dei casi i testi hanno subito variazioni di modestissima entità, in alcuni casi addirittura non è dato rilevare modifiche di alcun genere.

Come abbiamo già avuto modo di anticipare nella sezione introduttiva del presente lavoro, il supporto teorico per la nostra analisi critica della versione di Loève-Veimars è fornito dalle riflessioni che Antoine Berman consegna alle pagine di *Pour une critique des traductions: John Donne*. Come raccomanda lo studioso, il lavoro di confronto concreto dev'essere preceduto da una fase preliminare di preparazione, che consta di due momenti importanti, la lettura della traduzione e la lettura dell'originale. Nel caso specifico, l'attenta lettura e rilettura del testo tradotto ha consentito di fare una prima, significativa constatazione: la versione di Loève-Veimars "tiene", ha una sua coerenza interna sia da un punto di vista

¹ E.T.A. Hoffmann, *Sämtliche Werke*, a cura di H. Steinecke et al., Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, vol. I-VII, 1985-2004

semantico che linguistico-stilistico, possiede quello che lo studioso designa come il «degré de consistance immanente en dehors de toute relation à l'original.»¹ Quanto all'individuazione della «"zones textuelles" problématiques», abbiamo rilevato che la traduzione francese non è tanto caratterizzata da particolari e puntuali zone problematiche quanto da una «défectivité» a carattere più diffuso, che investe il testo nel suo complesso, soprattutto in riferimento ad alcuni racconti come *La cour d'Artus*. La lunga frequentazione dei testi di Hoffmann (che non coincide esattamente con la lettura circostanziata dell'originale in vista del confronto tra testo di partenza e testo di arrivo -fase che viene effettuata in un secondo momento rispetto alla lettura analitica del testo tradotto, come suggerisce appunto Berman- ma che presuppone comunque una certa familiarità con l'opera dello scrittore tedesco) ci ha infatti indotto a percepire nella versione francese una certa "facilità", una certa leggerezza che ci sembravano incongrue. Un racconto come *La cour d'Artus* ci ha particolarmente colpiti per certo tono sbrigativo che lo caratterizza, per il poco spessore che viene ivi concesso alla figura del protagonista Traugott e alle sue problematiche psicologiche, che sono strettamente connesse con il suo statuto di artista (vista e considerata l'importanza che riveste nella poetica hoffmanniana la riflessione sull'arte e sul divenire artista). Lasciata da parte la traduzione, ci siamo concentrati sull'originale, operando un lavoro di attenta interpretazione, selezionando quei passaggi in cui l'opera «se condense, se représente, se signifie ou se symbolise»,² in cui essa «atteint sa propre visée [...] et son propre centre de gravité.»³ Grazie a questa operazione di lettura critica⁴ è stato possibile isolare numerosi esempi pertinenti e significativi, che abbiamo avuto cura di inventariare in vista del successivo raffronto con il testo tradotto (abbiamo ad considerato «zones signifiantes» il monologo del sedicente cavaliere Gluck sul mondo dei sogni e sul mito della

¹ A. Berman, *Pour une...*, cit., p.65.

² A. Berman, *Pour une...*, p.70.

³ Ibid.

⁴ «Ici, le critique refait le même travail de lecture que le traducteur a fait, ou est censé avoir fait, avant et pendant la traduction.» (Ibid., cit., p.67)

redenzione nel *Ritter Gluck*, il dialogo tra Donna Anna e il viaggiatore entusiasta sul regno della Musica e la *höhere Erkenntnis* in *Don Juan*, i brani relativi alla descrizione fisica del ridicolo Pasquale Capuzzi in *Signor Formica*, ma anche parole-chiave come *Traum* o *Sonderbarkeit*, i termini appartenenti al campo semantico dell'orrore o la ricorrenza di alcuni colori come il nero, il rosso e il grigio). Mettendo poi a confronto i passaggi selezionati nell'originale con i corrispondenti passaggi nella versione francese è emerso un dato particolarmente significativo, vale a dire l'esistenza di gravi deformazioni all'interno del testo tradotto (che equivalgono a omissioni, aggiunte, sostituzioni, condensazioni, imprecisioni, correzioni, sviste e veri e propri errori); l'impressione di "semplificazione" che avevamo avuto al momento della prima lettura della traduzione ha trovato così conferma: i racconti di Hoffmann (e alcuni più di altri, come avremo modo di constatare nel corso del presente capitolo) hanno subito numerosi rimaneggiamenti, non di rado anche radicali (che equivalgono in buona misura alla soppressione di brani anche consistenti del testo di partenza) e ad essere oggetto di questo trattamento disinvolto sono proprio quelle che avevamo identificato come "zone problematiche" nel testo di partenza. A questo punto abbiamo ritenuto opportuno procedere ad una comparazione sistematica del testo di arrivo con il testo di partenza, onde avere una panoramica esaustiva e completa delle deformazioni subite dall'originale in sede di *translation*; abbiamo quindi effettuato un'analisi scrupolosa di ogni racconto, annotando su delle schede gli scarti rilevati via via e suddividendoli per categoria. Le deviazioni riscontrate sono state poi classificate sulla base della loro gravità, tenendo conto di eventuali rapporti tra le diverse categorie e la frequenza di alcuni fenomeni.

Un costante supporto teorico ci è stato fornito dal già citato studio di Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, con particolare riferimento al capitolo *L'analytique de la traduction et la systématique de la déformation*, nel quale lo studioso illustra le diverse «tendances déformantes» che agiscono in maniera sistematica all'interno

della cosiddetta traduzione etnocentrica, quella traduzione «qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci -l'Etranger- comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture.»¹ La versione di Loève-Veimars, nella quale il «jeu des forces déformantes» si esercita in maniera sistematica e costante, si configura dunque per molti versi affine alle cosiddette *Belles Infidèles* del XVII e XVIII secolo, che della traduzione etnocentrica rappresentano la “migliore” *mise en œuvre* da un punto di vista storico.

Il capitolo è suddiviso in otto sezioni, corrispondenti agli otto racconti oggetto della nostra disamina; ogni sezione presenta la medesima struttura: ad una breve presentazione del testo, in cui vengono fornite indicazioni circa i luoghi e le date di pubblicazione della versione francese, segue un riassunto piuttosto circostanziato della trama, allo scopo di fornire al lettore alcuni ragguagli contenutistici in merito al testo di turno; tale riepilogo intende altresì rappresentare un costante supporto e punto di riferimento, suscettibile di rendere meno astratte e frammentarie le riflessioni a carattere analitico. La sezione consacrata all'analisi comparativa propone una serie di esempi particolarmente rilevanti e rappresentativi (precedentemente selezionati sulla scorta della metodologia illustrata sopra), utili ad illustrare le dominanti che caratterizzano la pratica traduttiva messa in campo all'interno di ciascun racconto. Per avvalorare le nostre ipotesi abbiamo sistematicamente fatto seguire alle nostre considerazioni le citazioni dal testo, nell'ordine testo di partenza-testo di arrivo.² Negli esempi proposti

¹ A. Berman, *Pour une...*, cit., p.29.

² Nel tentativo di facilitare la lettura del nostro lavoro, di conferirgli quella «communicabilité» e «lisibilité» che secondo Berman dovrebbero caratterizzare lo stile di un lavoro di analisi come quello che proponiamo, abbiamo giudicato opportuno accompagnare la citazione dei frammenti dall'originale con quelle che il critico definisce «certaines procédures explicites» (Ibid., p.88): la versione italiana che proponiamo in nota a piè di pagina (utilizzando come testo di riferimento l'edizione Einaudi dei *Romanzi e racconti* di Hoffmann -con la sola eccezione di *Die Jesuitenkirche in G.*, per la quale ci si è avvalsi di un'altra edizione, che avremo modo di segnalare più avanti-) non intende proporsi come una correzione della versione francese, suggerendo una soluzione migliore (nel qual caso sarebbe stato più logico avvalersi di una “ritraduzione” in lingua

abbiamo cercato di guidare il lettore indicando su quali parole, frasi o interi paragrafi si è concentrata la nostra attenzione, tramite un ricorso pressoché costante alla sottolineatura.¹ Le singole analisi sono seguite da una sezione conclusiva, nella quale abbiamo cercato di fare il punto della situazione definendo con maggiore precisione le linee di forza del progetto di traduzione di Loève-Veimars, così come si è venuto delineando a partire dall'esame critico del testo tradotto. Abbiamo anche avuto cura di evidenziare se e in che misura esso si discosta o entra addirittura in flagrante contraddizione con la posizione traduttiva, con le esplicite dichiarazioni di principio che il traduttore ha consegnato ad alcuni luoghi paratestuali delle sue traduzioni. Come abbiamo già anticipato nell'introduzione, la versione di Loève-Veimars è stata inoltre presa in considerazione in relazione ai principi di poeticità ed eticità, che Berman considera come gli elementi fondanti di ogni valutazione del testo tradotto. Abbiamo altresì tentato di individuare le motivazioni che soggiacciono all'elaborazione strategia traduttiva messa in campo da Loève-Veimars (questione come l'"asservimento" al pubblico dei lettori, il desiderio o la necessità di compiacere le richieste della casa editrice, la volontà di conformarsi alle norme vigenti nel sistema letterario e traduttivo autoctono); ci siamo dunque astenuti dallo stilare una mera classificazione degli "errori" per effettuare invece un'analisi degli stessi, nel tentativo di ricostruire l'interpretazione globale del testo originale che il traduttore veicola tramite la sua traduzione.

francese, servendosi ad esempio dell'edizione approntata sotto la direzione di A. Béguin), bensì «faire entendre prosaïquement le texte étranger.» (Ibid.)

¹ Indichiamo qui di seguito una sorta di "legenda" per aiutare il lettore a districarsi nei vari tipi di sottolineatura che abbiamo impiegato: la sottolineatura continua nel solo testo di partenza (che d'ora in poi indicheremo con T1) designa quella porzione di testo che è stata omessa, soppressa nel testo di arrivo (che in seguito indicheremo con T2); la sottolineatura nel solo T2 designa un'aggiunta, un'interpolazione effettuata dal traduttore; la sottolineatura continua in T1 e T2 intende rimarcare quella porzione di testo che il traduttore ha conservato e opportunamente reso nella sua versione; la linea tratteggiata in T1 e T2 segnala invece una discrepanza tra una parola, un sintagma, una frase o un passaggio dell'originale e il *rendu* proposto dalla traduzione (deviazione che, nella maggior parte dei casi, equivale ad una condensazione).

Nel caso infine in cui venga effettuata una citazione dal solo T1, la sottolineatura continua serve semplicemente ad evidenziare una porzione di testo su cui si vuole attirare l'attenzione del lettore.

1. *Gluck (Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809)*

La versione francese del *Ritter Gluck*, che appare nelle pagine della «Revue de Paris» il 14 giugno del 1829 con il titolo *Gluck. Souvenir de 1809*, è quella che inaugura la carriera di Loève-Veimars come traduttore di Hoffmann. Il racconto viene poi inserito nell'ottavo volume della prima edizione delle *Œuvres complètes (Contes fantastiques*, maggio 1830) e, nel 1836, nell'ottavo volume della ristampa delle opere di Hoffmann pubblicate da Eugène Renduel.

La scelta del racconto da parte del traduttore è probabilmente da spiegarsi con la popolarità di cui gode in Francia la figura di Christoph Willibald Gluck, il cui nome è legato all'omonima riforma estetico-formale improntata ai canoni di un severo e intransigente razionalismo, riforma che desta aspre critiche e polemiche nei teatri viennesi ma che proprio a Parigi trova il suo terreno d'elezione e di entusiastica applicazione.¹

Come insegna la più recente tradizione critica hoffmanniana, quella cioè che prende le mosse dall'illuminante saggio di Hans Mayer del 1958,² il racconto *Ritter Gluck*, la cui datazione è ancora dubbia (gli studiosi sono tuttora incerti se collocarne la redazione nel 1808 o agli inizi del 1809), ha un valore emblematico nella vita artistica e professionale di Hoffmann per un duplice motivo: oltre a consacrarlo definitivamente come critico musicale, attività alla quale egli si dedica da anni parallelamente a quella di direttore teatrale e di compositore (la «Allgemeine Musikalische Zeitung»,

¹ Christoph Willibald Gluck approda per la prima volta nella capitale francese nel 1763, ove si impone all'attenzione del pubblico e della critica grazie al successo riscosso dalle sue *opéras comiques*. Vi fa poi ritorno, preceduto da un fragoroso *battage* pubblicitario, nel 1773, su invito della regina Maria Antonietta, che a Vienna era stata sua allieva e che durante il suo soggiorno parigino non gli fa mancare la propria protezione. L'anno successivo egli miete due straordinari successi sulle scene parigine, dapprima con la rappresentazione di *Iphigénie en Aulide* e, a distanza di qualche mese, con quella di *Orphée et Euridice*. Nel 1776 Gluck è poi di nuovo a Parigi, per curare l'allestimento della versione francese di *Alceste*. Muore a Vienna nel 1787.

² Cfr. H. Mayer, *Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns*, in Klaus Peter (a cura di), *Romantikforschung seit 1945*, Königstein/Ts, 1980, pp.116-144.

la prestigiosa rivista specializzata in musica con la quale Hoffmann ha da poco iniziato una fattiva collaborazione, sulla scia del successo ottenuto dal *Ritter Gluck*, ivi pubblicato il 15 febbraio 1809, negli anni a venire ospiterà nelle proprie pagine numerose sue recensioni), esso rappresenta altresì un momento di svolta e cambiamento poiché segna l'inizio di una nuova carriera, quella di scrittore. *Ritter Gluck* sanziona infatti il passaggio da una fase di totale ed esclusiva dedizione alla musica (fino al 1809, appunto) ad una fase in cui ad essa, che pur continua ad assorbire le energie di Hoffmann (ricordiamo ad esempio la composizione dell'opera *Undine*, ispirata all'omonimo racconto di Fouqué, portata a termine nell'agosto del 1814) e a rappresentare una costante fonte di ispirazione poetica durante tutta la sua vita,¹ cede la priorità ad un consapevole e maturo impegno letterario. Il racconto, apprezzato e incensato dal colto e preparato pubblico di lettori della «Allgemeine Musikalische Zeitung», entra successivamente a far parte della raccolta *Fantasiestücke in Callots Manier*, data alle stampe per la prima volta nel 1814, e ivi collocato strategicamente e programmaticamente in posizione iniziale, onde non soltanto riflettere la cronologia della composizione (essendo *Ritter Gluck* il testo di più vecchia data fra quelli contenuti nella suddetta raccolta) ma verosimilmente anche evidenziare, a mezzo della disposizione grafica, questa sua funzione di testo inaugurale. Sono studi fondamentali come quelli di Safranski, Kleßmann e Deterding² che, prendendo le mosse dal già citato lavoro di Hans Mayer, hanno messo per primi in luce l'aspetto più prettamente letterario di questo testo ibrido (questioni centrali quali il ruolo del narratore e il complesso e

¹ La vocazione musicale in Hoffmann è precisamente circoscritta da un punto di vista cronologico, come ha stabilito Friedrich Schnapp (*Der Musiker E.T.A. Hoffmann*, Hildesheim, Gertsenberg Verlag, 1981): essa emerge prepotentemente in Hoffmann soprattutto nel periodo compreso tra il 1804 e il 1807 e si prolunga fino al 1817. Tuttavia egli non se ne distoglie completamente, anzi, per parafrasare Jean Giraud, diremo che Hoffmann scrivendo non fa altro che continuare a praticarla, anche se sotto un'altra forma (*Éléments musicaux dans l'oeuvre littéraire d'E.T.A. Hoffmann*, in A. Montandon [a c. di], *E.T.A. Hoffmann et la musique: actes du Colloque international de Clermont-Ferrand*, Berne, Lang, 1987, pp. 207-238).

² R. Safranski, *E.T.A. Hoffmann. Eine Biographie*, Reinbeck, 1992; E. Kleßmann, *E.T.A. Hoffmann oder die Tiefe zwischen Stern und Erde: eine Biographie*, Stuttgart, Deutsche-Verlags-Anstalt, 1988; K. Deterding, *Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann: zur Konstitution der Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen*, Frankfurt a.M., Lang, 1991.

intricato rapporto tra realtà e irrealtà), troppo a lungo etichettato solo come una *Musikerzählung* e considerato esclusivo appannaggio della critica musicale.

Il *Ritter Gluck* rappresenta infatti, in quanto testo d'esordio, una sorta di palestra in cui Hoffmann mette a punto per la prima volta un procedimento narrativo che diverrà poi una costante nella sua produzione letteraria successiva e che viene generalmente identificato come una discriminante del racconto fantastico moderno, ovvero l'irruzione dell'evento soprannaturale in un contesto di banale e normale quotidianità, la quale è suscettibile di riprodurre la realtà esperita, vissuta e conosciuta dal lettore. Se la tradizione fantastica del *Gothic Novel* settecentesco relega l'evento anomalo e incomprensibile in una dimensione lontana nello spazio e nel tempo, prediligendo sperduti conventi e bui castelli medievali quale scenario delle vicende narrate, Hoffmann ambienta invece le sue storie in caldi e confortevoli interni domestici (pensiamo al salotto riscaldato e illuminato dal camino in *Der unheimliche Gast*) e in affollati angoli urbani. Nel nostro racconto, come indica il passaggio descrittivo in apertura di testo, teatro degli eventi è il celebre *Tiergarten* berlinese, con i suoi locali alla moda, la sua musica assordante e i borghesissimi cittadini che passeggiano impettiti e azzimati in un'assoluta giornata d'autunno. Tale espediente narrativo, che i critici letterari francesi della prima metà dell'Ottocento, rifacendosi a un celebre articolo di Saint-Marc Girardin apparso nella rivista «*Les débats*»,¹ definiscono con la felice espressione ossimorica *merveilleux naturel*, è finalizzato a trascinare il lettore da una dimensione sicura e inoffensiva ad una zona d'ombra misteriosa e malcerta, dove il soprannaturale, o più semplicemente l'anomalo, lo strano fa la sua

¹ «*Les débats*», 17 juillet 1829. In questo articolo il critico e traduttore St.-Marc de Girardin analizza il *Marino Faliero* di Delavigne e lo confronta con il racconto omonimo di Hoffmann (titolo francese per *Doge und Dogaresse*); degno di nota è soprattutto il seguente passaggio: «Le merveilleux à côté de la vie bourgeoise; des fantômes, des sylphes, à côté d'étudiants et de boutiquiers; les plus gracieux mystères du monde fantastique à côté des routines et des commérages des petits gens: voilà le contraste qu'Hoffmann excelle à représenter. Il a un talent singulier pour découvrir le merveilleux où nous le soupçonnons le moins: il lui suffit d'un mot, d'une circonstance indifférente, pour éveiller notre imagination.»

comparsa, suscitando nel protagonista inquietudine, ansia , terrore. Vale quindi per questo e per i racconti hoffmanniani a venire la celebre asserzione di Roger Caillois secondo la quale «le manifestazioni del fantastico sono tanto più terribili quanto più il loro ambiente è familiare».¹

Il racconto introduce inoltre un classico tema della narrazione fantastica, destinato a divenire ricorrente nell'opera dello scrittore tedesco, ovvero l'incontro del protagonista con uno sconosciuto, che giunge improvviso e inatteso nella sua tranquilla e monotona esistenza. Tale misteriosa entità incarna figurativamente l'irrompere dell'*Übermenschlich*, del soprannaturale entro i confini apparentemente chiusi e protetti della *Alltäglichkeit*. Il carattere fulmineo e inaspettato della sue incursioni e delle sue dipartite riflette e ricalca la modalità secondo la quale, nella poetica romantica hoffmanniana, le forze sovrumane, celesti o demoniache che siano, si manifestano alla spirito umano e si insinuano nelle fessure della coscienza, ovvero a sprazzi, per irruzioni brusche e istantanee². Così è descritto il suo primo arrivo:

«Ich sehe auf und werde nun erst gewahr, daß, von mir unbemerkt, an demselben Tische ein Mann Platz genommen hat.»³

Queste le parole con cui il narratore descrive la sua partenza, che pone fine al loro primo incontro:

¹ Citato in S. Albertazzi (a cura di), *Il punto sulla letteratura fantastica*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p.20.

² A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, Corti, 1939 ; si veda in modo particolare il capitolo XV (*Le lys et le serpent*, pp. 295-311), interamente consacrato a Hoffmann.

³ Le citazioni dal tedesco, salvo diversa indicazione, sono tratte dalla seguente edizione: E.T.A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*, in *Sämtliche Werke*, a cura di H. Steinecke et al., Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, vol.2/1, 1993. La suddetta citazione è tratta dal racconto *Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809*, *ibid.*, p.20.

Questa la versione in italiano (la presente citazione e le successive sono tratte dalla seguente edizione: E.T.A. Hoffmann, *Pezzi di fantasia alla maniera di Callot*, in *Romanzi e racconti*, a cura di C. Pinelli, Torino, Einaudi, vol. I, 1969): «Alzo gli occhi e soltanto allora mi accorgo che un signore ha preso posto al mio tavolino» (*Il cavaliere Gluck. Un ricordo dell'anno 1809*, *ibid.*, p. 10).

«Bei den letzten Worten sprang er auf und eilte mit raschen [...] Schritten zum Zimmer hinaus.»¹

In modo analogo si conclude il secondo incontro:

«Plötzlich fuhr er auf und nichts vermochte ihn aufzuhalten. Er war im Augenblicke wie verschwunden.»²

Anche nella scena finale lo sconosciuto non si smentisce e, dopo essersi vanificato inspiegabilmente, rientra nella stanza d'un tratto:

«Ich verzweifelte ihn wieder zu sehen [...] als er plötzlich [...] hereintrat.»³

Questo enigmatico visitatore, su cui avremo modo di soffermarci in maniera più dettagliata fra breve, è anche la prima di una lunga serie di bizzarre figure create dalla penna estrosa di Hoffmann, figure suscettibili di produrre sull'eroe (e sul lettore, insieme a lui) un effetto di straniamento, un'intensa tensione emotiva in cui l'inquietudine si mescola alla perplessità e allo smarrimento, ingrediente basilare della narrazione fantastica. Tale turbamento è ingenerato dall'innegabile quanto inspiegabile "anormalità" del personaggio, dalla sua connaturata ambiguità, che si rivela tanto nell'aspetto esteriore quanto nel modo di atteggiarsi.

L'anonimo protagonista rappresenta, da par suo, il modello per quella nutrita schiera di *Enthusiaste* che affolleranno, negli anni a venire, gli scritti hoffmanniani: Anselmus (in *Der goldne Topf*), il viaggiatore di *Die Abenteuer der Sylvesternacht*, Theodor (in *Das öde Haus*) nonché Nathanael (in *Der Sandmann*), per limitarci ad alcuni fra i più noti, sono tutti quanti eredi di questo personaggio dotato di una non comune

¹ *Ritter Gluck*, p.26. Versione italiana: «Su queste ultime parole lo sconosciuto balzò in piedi ed uscì con passo veloce [...]» (*Il cavaliere Gluck*, p.14)

² *Ritter Gluck*, p.27. Versione italiana: «Poi, all'improvviso si alzò e corse via. Non ci fu verso di trattenerlo. Sparì in un attimo. » (*Il cavaliere Gluck*, p.15)

³ *Ritter Gluck*, p.31. Versione italiana: «Disperavo già di rivederlo [...] quando egli all'improvviso rientrò con il lume in mano.» (*Il cavaliere Gluck*, p.18)

sensibilità artistica (nella fattispecie musicale, essendo il nostro eroe un fine conoscitore di musica, come emerge dalle sue conversazioni con lo sconosciuto), privilegio che lo eleva al di sopra dei gretti e mediocri filistini e che lo induce a prendere le distanze dalla quotidianità, che con la sua noiosa normalità e le sue vuote convenzioni sociali ingenera in lui un profondo senso di frustrazione e di insoddisfazione. Egli sente infatti dentro di sé un potente richiamo verso una sfera più alta, verso una terra senza nome, e la sua vita può trovare un senso soltanto se consacrata alla ricerca del *Geheimnis der Welt*.

Prima di procedere all'analisi della versione di Loève-Veimars, ricapitoliamo brevemente l'intrigo del racconto. In una bella giornata autunnale il protagonista siede ad un tavolo del caffè berlinese *Klaus und Weber*, situato nel celebre *Tiergarten*, e qui assiste, in disparte, alla passeggiata festiva degli spensierati cittadini. La musica cacofonica e assordante di un'orchestrina lo strappa brutalmente al piacevole mondo di sogno in cui era sprofondata, e la sua reazione stizzita non tarda a rivelarsi; egli comincia infatti a maledire ad alta voce quei suoni sgradevoli e assordanti che lo hanno con così tanta malagrazia disturbato. Solo quando una voce sconosciuta fa eco alle sue parole, egli si accorge della presenza di un uomo che ha preso posto al suo stesso tavolo. Il protagonista ne è talmente affascinato da non riuscire a distogliere lo sguardo da lui. I due familiarizzano, prendono a parlare e il discorso scivola immediatamente sulla musica; lo sconosciuto è infatti curioso di sapere se il suo interlocutore sia musicista di professione, vista la foga e la veemenza con cui poco prima ha rimbrottato la malandata orchestrina. La conversazione si interrompe bruscamente perché il bizzarro uomo d'un tratto si alza, si dirige verso i musicanti ed inizia a parlare con loro; l'eroe-narratore intuisce che si stanno accordando per eseguire un pezzo di musica insieme. Poco dopo infatti lo sparuto gruppo dei musicisti, magistralmente diretto dallo sconosciuto, si cimenta nell'Ouverture dell'*Ifigenia in Aulide*. Segue poi una lunga

conversazione, per buona parte monopolizzata dal misterioso uomo che, con circonlocuzioni dal significato astruso e arcano, racconta al protagonista in che modo sia riuscito a penetrare nel regno oscuro e meraviglioso della vera musica. Una volta terminata la narrazione, senza aggiungere altro né tanto meno congedarsi dal suo estasiato ascoltatore, lo sconosciuto se ne va in tutta fretta lasciando l'esterrefatto protagonista ad attendere inutilmente il suo ritorno (fine del primo incontro). Quest'ultimo, lasciato solo, decide allora di andarsene in città a passeggiare e, una volta giunto nei pressi della Porta di Brandeburgo, si imbatte inaspettatamente nell'eccentrico sconosciuto. Questi, noncurante dei "rimproveri" del protagonista, che lamenta il fatto di essere stato abbandonato poco prima senza alcuna spiegazione, è ansioso solamente di dare voce al suo disprezzo per Berlino, città gretta, culturalmente sterile e incapace di apprezzare e valorizzare il genio musicale di compositori come Mozart e Gluck, per poi concludere questa tirata polemica esprimendo l'immenso dolore che prova per il fatto di essere costretto, suo malgrado, a vivere in questo luogo desolante e avvilente. Il protagonista quasi non riesce a controbattere perché l'altro, senza darsi il tempo di ascoltarlo, scompare rapidamente, nel giro di pochi istanti (fine del secondo incontro).

A distanza di alcuni mesi, dopo averlo inutilmente cercato nel *Tiergarten*, scenario del loro primo incontro, il protagonista si ritrova, ancora una volta per pura casualità, faccia a faccia con il suo *Sonderling*. Questi, fuori dal teatro cittadino, sta ascoltando con attenzione le prove dell'*Armida* di Gluck, le cui note risuonano all'esterno del locale; è talmente concentrato a seguire lo svolgersi dell'esecuzione e a commentarla fra sé e sé, in un soliloquio incomprensibile e concitato, che sulle prime fatica a riconoscere il protagonista. Una volta ritornato in sé riesce a ricordare perfettamente i loro precedenti incontri, nonché la passione del protagonista per la musica. Desideroso di farlo assistere ad un'indimenticabile spettacolo, lo trascina a casa propria e qui, in una stanza in cui figurano in bella mostra un pianoforte e l'opera omnia di Gluck, si esibisce in una straordinaria

interpretazione dell'*Armida* gluckiana. L'eroe, commosso e profondamente turbato dalla geniale maestria del suo ospite, vuole ora conoscere la sua identità, che l'altro aveva finora accuratamente tenuta nascosta¹. Il padrone di casa che, dopo essersi assentato qualche momento, ricompare in eleganti abiti di gala, asserisce sorridendo in modo strano di essere nientemeno che il Cavaliere Gluck. E' su questa sconvolgente rivelazione che il racconto si chiude (fine del terzo incontro).

Il traduttore interviene sull'originale già a partire dal titolo, proponendone una versione semplificata; viene anzitutto eliminato l'appellativo *Ritter*, e la ragione di tale soppressione è forse da cercarsi nella volontà di produrre un testo chiaro e inequivocabile: Loève-Weimars deve avere temuto che, designando il compositore Gluck con il titolo di cavaliere, onorificenza di cui probabilmente solo un'esigua minoranza di musicofili può essere al corrente, la maggioranza dei suoi lettori non sarebbe stata in grado di riconoscere, dietro tale denominazione, il celebre e osannato musicista di cui è questione all'interno del racconto.

Questa scelta tradisce però l'intento del testo di partenza: Hoffmann, nel denominare Gluck in termini di cavaliere, titolo che il compositore utilizza solo molto raramente e che quindi suona come inconsueto, introduce fin dal titolo un elemento strano e inaspettato, trascinando così il lettore nella dimensione dell'*Ungewöhnlich*.

¹ L'esplicita volontà di non rivelare nulla di sé, in primis la propria identità, è un espediente di cui si serve lo sconosciuto per aumentare l'alone di mistero che circonfonde la sua persona. Leggiamo infatti alle pagine 22 e 23: «Ich kenne Sie nicht: dafür kennen Sie mich aber auch nicht. Wir wollen unsere Namen nicht abfragen: Namen sind zuweilen lästig.» («Io non la conosco - e lei non conosce me. Non ci domanderemo i nostri nomi. I nomi alle volte sono fastidiosi.», *Il cavaliere Gluck*, p.12)

Ciò contravviene però alla curiosità del protagonista, al suo impellente bisogno di capire; molti sono infatti i punti del testo in cui l'allibito eroe rivela il blocco conoscitivo e intellettuale di cui è vittima a causa dell'enigmatico essere. A pagina 23 troviamo ben due battute di questo tenore: «Das klingt rätselhaft» («La cosa mi suona un po' enigmatica», *Il cavaliere Gluck*, p.12) e di seguito «Noch immer errate ich Sie nicht.» («Continuo a non capire», *Il cavaliere Gluck*, p.12). La scena si ripete a pagina 26 dove il protagonista asserisce «Ich verstehe Sie nicht!» («Non la capisco», *Il cavaliere Gluck*, p.14) e poco oltre ribadisce «Ich möchte Sie gern ganz verstehen!» («Vorrei proprio capirla fino in fondo», *Il cavaliere Gluck*, p.14).

Per quanto attiene al sottotitolo, nella pubblicazione originaria in rivista Loève-Veimars lo conserva, seppur in forma semplificata (*Gluck. Souvenir du 1809*); esso è poi destinato a scomparire del tutto nella pubblicazione in volume (*Gluck*). Il sottotitolo assolve nel testo originale ad una funzione cruciale, vale a dire denunciare la fondamentale ambiguità del personaggio principale (lo sconosciuto) e più in generale del racconto, entrando in flagrante contraddizione sia con il titolo (*Ritter Gluck*), che con la frase di chiusura del racconto pronunciata dal misterioso personaggio («Ich bin der Ritter Gluck!»).¹ Mentre il titolo e la battuta finale inducono il lettore a credere che la *Erzählung* sia incentrata sulla figura del celebre compositore Christoph Willibald Gluck, il sottotitolo sembra smentire l'informazione da essi veicolata, poiché colloca la storia nell'anno 1809, vale a dire circa vent'anni dopo la morte dell'autore dell' *Alceste* (che risale, per la precisione, al 1787). Questa incongruenza ingenera nel lettore un senso di incertezza, che è destinato a perdurare ben al di là della conclusione del racconto stesso; facendo eco al narratore, il quale rivolge allo sconosciuto la cruciale domanda «Wer sind Sie?» anche il lettore è esortato a chiedersi chi sia realmente il sedicente Ritter Gluck. Tre sono le possibili spiegazioni che emergono dalla lettura del racconto: il *Titelheld* è per davvero, come lui stesso asserisce, Christoph Willibald Gluck (nel qual caso è necessario ammettere che si tratti di una figura soprannaturale, un fantasma, lo spirito del compositore morto, vista la discrepanza temporale di cui sopra); il *Sonderling* è viceversa un artista pazzo, un geniale musicista convinto di vestire i panni del celebre compositore, di cui possiede l'intera produzione. Si può infine ipotizzare che il personaggio del Ritter Gluck non abbia un'esistenza autonoma, distaccata da quella dell'io narrante e che si tratti invece solamente di una proiezione immaginaria della sua mente; lo sconosciuto entra infatti in scena subito dopo la battuta con la quale l'io narrante confessa la propria propensione a intrattenersi non con i suoi

¹ Frase con la quale l'uomo, sollecitato dall'io narrante a dichiarare la propria identità, asserisce di essere il cavaliere Gluck.

consimili bensì con le *phantastische Figuren* partorite dalla sua immaginazione:

«Da setzte ich mich hin, dem leichten Spiel meiner Fantasie mich überlassend, die mir befreundete Gestalten zuführt, mit denen über Wissenschaft, über Kunst, über alles, was dem Menschen am teuersten sein soll, spreche.»¹

Il lettore è costretto ad arrendersi all'evidenza che nessuna di queste interpretazioni, se presa a sé stante, è pienamente soddisfacente; tanto la spiegazione "soprannaturale", quanto le due spiegazioni in chiave razionalistica non sono in grado di chiarire tutti gli aspetti oscuri della vicenda. Hoffmann ha infatti volutamente e consapevolmente lasciato aperta la questione, sfruttando qui per la prima volta il principio narrativo della *Mehrdeutigkeit*.

Il sottotitolo è inoltre significativo per un'altra ragione; in linea con la tradizione fantastica ottocentesca anche *Ritter Gluck* è una narrazione autodiegetica al passato, in cui cioè l'eroe ricorda a distanza di tempo gli episodi strani e improbabili di cui è stato testimone e protagonista. Come narratore fantastico che si rispetti anche quello del nostro racconto vuole convincere il lettore ad accettare la sua spiegazione e forzarlo a sospendere il proprio scetticismo. Per far sembrare credibile il soggetto narrato, per quanto eccezionale ed impossibile questo possa essere, per rassicurare il lettore circa la "veridicità" e la "fattualità" dell'evento fantastico, per spingerlo cioè ad abbracciare una spiegazione di tipo irrazionale facendogli credere che il fenomeno prodigioso si sia verificato per davvero, il narratore ricorre all'arma del realismo. Realistico è anzitutto il sottotitolo, in cui il narratore classifica il "fatto fantastico" come un ricordo, affermando così implicitamente che la storia che egli si appresta a raccontare non è

¹ *Ritter Gluck*, p.19. Versione italiana: « [...] Qui mi siedo e mi abbandono al lieve gioco della fantasia. Ed eccomi circondato da una folla di figure amiche con cui parlare di scienza, d'arte e di tutto ciò che dovrebbe esser più caro agli uomini. » (*Il cavaliere Gluck*, p.9)

un'invenzione bensì la relazione di un evento passato da lui personalmente esperito, di cui si fa dunque personalmente garante (definizione che funge da "professione di fede"). Come abbiamo già avuto modo di osservare inoltre, il narratore ha cura di collocare l'evento nella dimensione cronologica indicando l'anno (1809) in cui esso sarebbe occorso. Essendo il sottotitolo un luogo testuale che precede materialmente l'inizio della storia, la spiegazione da esso veicolata è suscettibile di orientare, fin dall'inizio, la lettura della vicenda di seguito riportata; la soppressione di un elemento così altamente significativo, così come la si ravvisa nella versione francese, non è dunque innocente come potrebbe sembrare ad un'analisi piuttosto sommaria, dato che provoca un "guasto" nell'impianto fantastico che Hoffmann crea con sapiente destrezza fin dalle prime righe del suo racconto.

L'altro elemento realistico del racconto è la dettagliata descrizione, nell'incipit del racconto, dello scenario in cui ha luogo il fatto fantastico (la messa in scena di una *tranche* di vita quotidiana della Berlino di inizio Ottocento), descrizione che deve dare al lettore un'impressione di quotidianità e familiarità, di quella realtà terrestre che egli ben conosce e in cui vive ogni giorno.

Loève-Veimars traduce con una certa maestria la sezione iniziale del *Ritter Gluck*, e si mostra piuttosto scrupoloso nella resa della particolareggiata ricostruzione del *décor*; questo non impedisce tuttavia che egli si renda responsabile di alcuni significativi rimaneggiamenti che ci accingiamo a prendere in considerazione qui di seguito. Un primo dettaglio su cui vorremmo attirare l'attenzione è l'avverbio di tempo con cui si apre la narrazione.

Così Hoffmann:

«Der Spätherbst in Berlin hat gewöhnlich noch einige schöne Tage.»¹

Loève-Veimars:

«La fin de l'été a souvent de beaux jours à Berlin.»²

Da un punto di vista del contenuto si registra una prima variazione, poiché il periodo indicato non è esattamente lo stesso: Hoffmann intende con ogni probabilità il periodo compreso tra fine ottobre e gli inizi di novembre, mentre il traduttore designa presumibilmente quell'arco di tempo che si colloca tra il mese di settembre e l'inizio di ottobre.

L'imprecisione linguistica di Loève-Veimars dimostra inoltre da parte del traduttore una scarsa sensibilità nei confronti del valore simbolico che Hoffmann ascrive alle indicazioni temporali: nell'originale la locuzione avverbiale «Spätherbst» focalizza esplicitamente l'attenzione del lettore sul sema "autunno", mentre il sintagma impiegato nella versione francese, «La fin de l'été», pur designando anch'esso la stagione autunnale, pone l'accento sul sema "estate". Nel calendario del fantastico la stagione estiva, regno della luce, del calore e del sole, è considerata un periodo poco propizio all'insorgere dell'Insolito; nella produzione hoffmanniana essa ha dunque scarso rilievo, mentre viene privilegiato l'autunno quale scenario degli eventi misteriosi. La stagione autunnale infatti, in quanto momento di transizione dal calore e dalla luce estiva al freddo e al buio della lunga notte invernale rappresenta figurativamente la "soglia" di passaggio dalla dimensione della realtà a quella dell'*Übersinnlich* e *Übernatürlich*.

In queste giornate di bel tempo il *Tiergarten* cittadino è solitamente oggetto di un vero e proprio "assalto": il narratore ne ricostruisce l'aspetto

¹ *Ritter Gluck*, p.19. Versione italiana: «A Berlino il tardo autunno porta ancora, di solito, alcune belle giornate.» (*Il cavaliere Gluck*, p.9)

² Le citazioni dal francese, salvo diversa indicazione, sono tratte dalla seguente edizione: E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, a cura di J. Lambert, Paris, Garnier-Flammarion, vol.I-III, 1979-1982. La suddetta citazione è tratta da *Gluck*, ibid., vol. II, 1980, p.285.

movimentato e festoso, soffermandosi in particolare a guardare la folla variegata che lo frequenta, in cui figurano rappresentanti delle diverse classi sociali, da membri del bel mondo a persone di modesta estrazione. La scena è osservata e riferita da un'istanza narrativa solo apparentemente obiettiva e neutrale: il fatto stesso di elencare con precisione ogni singolo esponente di questa massa rumorosa o di indugiare sui loro banali discorsi tradisce l'atteggiamento ironico -dunque soggettivo- di un narratore che parla alla prima persona. Lo spaccato di vita cittadina qui offerto ci mostra una società nei suoi costumi abituali, alle prese con i medesimi gesti monotoni e scontati (la rituale passeggiata nelle belle giornate calde, lungo il medesimo tragitto e scandita dai medesimi discorsi), la trivialità e la banalità di un mondo chiuso e prigioniero delle proprie consuetudini, di una quotidianità sempre uguale a se stessa. Non dimentichiamo infatti che al mondo della realtà va tutto il disprezzo del romantico Hoffmann, che in più occasioni inveisce, con amara ironia, contro la sua superficialità e vacuità. E' infatti questo il regno dei borghesi, dei gretti filistei, creature incapaci di elevarsi al di sopra del proprio arido materialismo, confinate nel loro autocompiacimento e nella loro limitata e soddisfatta visione della vita, in cui la felicità si identifica esclusivamente con i valori morali e familiari e con la sicurezza economica garantita da un impiego vantaggioso, perciò chiuse caparbiamente ad ogni visione trascendente, poetica e ideale.

Hoffmann:

«Dann sieht man eine lange reihe, buntgemischt -Elegants, Bürger mit der Hausfrau und den lieben¹ Kleinen in Sonntagskleidern, Geistliche, Jüdinnen, Referendare, Freudemädchen, Professoren, Putzmacherinnen, Tänzer, Offiziere u.s.w. durch die Linden, nach dem Tiergarten ziehen. Bals sind alle Plätze bei Klaus und Weber besetzt; der Mohrrübe-Kaffee dampft, die

¹ Da notare altresì la soppressione dell'aggettivo «lieb» che conferisce nel testo tedesco una connotazione ironicamente affettuosa al quadretto di vita familiare descritto nell'incipit; il traduttore preferisce inoltre parlare di «juifs» (al maschile), laddove il testo originale annovera fra i membri della composita folla un gruppo di donne ebreie («Jüdinnen»), operando così un arbitrario cambiamento di genere.

Elegants zünden ihre Zigaros an, man spricht, man streitet über Krieg und Frieden, über die Schuhe der Mad. Bethmann, ob sie neulich grau oder grün waren, über den geschlossenen Handelstaat und böse Groschen u.s.w. [...].»¹

Loève-Veimars, che evidentemente non ha compreso appieno la portata derisoria di questa *Reihung* e sospinto dalla fretta di procedere, opera una certa semplificazione sul testo di partenza, eliminando anzitutto alcuni componenti dell'elenco in questione («Referendare» e «Putzmacherinnen»); egli sopprime inoltre la frase relativa al colore delle scarpe indossate dalla celebre attrice Bethmann, probabilmente giudicandola superflua, misconoscendone dunque il valore ironico (la frase, intercalata ai discorsi di guerra e di pace, mette a nudo la sciocchezza delle conversazioni di questi buoni borghesi, in cui questioni d'urgente attualità coesistono grottescamente con chiacchiere futili e frivole).

Il traduttore è anche impreciso nella resa di «geschlossene[r] Handelstaat» espressione che, riprendendo il titolo di una discussa opera di Fichte,² designa il difficile stato economico che fa seguito all'occupazione napoleonica. Forse Loève-Veimars vuole evitare una designazione che reputa troppo marcatamente francofoba?

«On voit alors une longue file de promeneurs, un mélange chamarré d'élégants, de bons bourgeois avec leurs femmes et leurs enfants en habits de fête, d'ecclésiastiques, de juifs, de filles de joie, de professeurs, d'officiers et de danseurs, passer sous les allées de tilleuls, et se diriger vers la jardin botanique. Bientôt toutes les tables sont assiégées chez Klaus et chez Weber; le café de chicorée fume en pyramides tournoyantes, les jeunes gens allument leurs cigares, on parle, on dispute sur la guerre ou la

¹ Ritter Gluck, p.19. Versione italiana: «Zerbinotti eleganti, borghesi con la moglie e i cari frugoletti vestiti a festa, sacerdoti, ebrei, referendari, ragazze di piacere, professori, sarte, modiste, ballerini, ufficiali e via dicendo percorrono la Unter den Linden diretti al Tiergarten. In breve, da Klaus und Weber, tutti i tavolini sono occupati: il caffè di cicoria fuma nelle tazzine, gli elegantoni accendono i loro sigari, si chiacchiera, si discute di guerra e di pace, delle scarpe viste l'ultima volta nei piedi di Madame Bethmann (...erano verdi?...erano nere?...), dello stato commerciale chiuso, del "Groschen" svalutato, eccetera, eccetera [...].» (*Il cavaliere Gluck*, p.9)

² *Der geschlossene Handelsstaat* è un'opera del 1800 del filosofo J.G. Fichte.

paix, sur la chaussure de madame Bethmann, sur le dernier traité de commerce et la dépréciation des monnaies [...].»¹

Nell'originale vengono indicati due precisi punti della città di Berlino, vale a dire il viale denominato *Unter den Linden* e il *Tiergarten*; entrambi i toponimi non vengono riprodotti nella loro denominazione originale, né vengono naturalizzati, francesizzati, bensì vengono più semplicemente tradotti, come se si trattasse di sostantivi comuni e non di nomi propri. La scelta del traduttore è dettata dalla comprensibile volontà di approntare una versione accessibile ad un pubblico francese del 1830; considerando probabilmente che un numero alquanto esiguo di suoi connazionali potessero conoscere la città di Berlino per averla visitata, e che dunque la stragrande maggioranza dei suoi lettori ignorasse cosa fossero il viale *Unter den Linden* e il *Tiergarten*, Loève-Veimars cerca di rendere il testo più esplicito e trasparente, traducendo alla lettera i nomi geografici in questione (o quasi, come nel caso del *Tiergarten*, che egli rende non con “giardino zoologico” ma con “giardino botanico”).² Questo non significa però che il traduttore voglia occultare l'origine tedesca del racconto, il suo “esotismo”: la città di Berlino, quale scenario della vicenda narrata, viene infatti indicata a chiare lettere anche nella traduzione.

Un tale modo di procedere, considerato legittimo nelle traduzioni dell'epoca, mette a nudo un'innegabile verità: la necessità di anteporre le attese del lettorato alle peculiarità del testo di partenza impedisce a Loève-Veimars di comprendere appieno -e conseguentemente di rispettare- la funzione letteraria di queste indicazioni geografiche (designare il nome di una via o di un luogo ben preciso di una città reale, geograficamente

¹ *Gluck*, p.285.

² Si vedano anche, a tal proposito, le pagine 292-293, ove il traduttore, dando se non altro prova di coerenza, continua a tradurre «Tiergarten» con «jardin botanique.»

Un po' diverso è invece il caso della via denominata «Friederichstraße»: per due volte il traduttore procede alla francesizzazione del toponimo, optando per «Rue Frédéric» (alle pagine 292 e 293), mentre la terza e ultima volta in cui il toponimo viene utilizzato egli pensa bene di conservare la grafia originale, «Friederichstraße» appunto (alla pagina 293).

esistente come Berlino serve a conferire maggiore verosimiglianza alla storia narrata).

Entra poi in scena l'io narrante, che da una posizione appartata osserva silenzioso e in completa solitudine il brulichio che lo circonda a pochi passi. Ben presto però egli si astraе da ciò che accade attorno a lui e alla conversazione con gli astanti predilige la compagnia di una folla di figure immaginarie. Nulla sembra turbarlo, nulla sembra essere in grado di sottrarlo al piacevole stato di assopimento in cui versa; solo la musica gracchiante suonata da un'orchestrina lo strappa brutalmente al proprio mondo di sogno:

«Nur das verwünschte Trio eines höchst niederträchtigen Walzers reißt mich aus der Traumwelt.»¹

Il narratore sembra dunque instillare nel lettore il dubbio che la storia narrata, che egli presenta come un evento realmente esperito, potrebbe invece avere un mero valore onirico. Questa velata, ma significativa allusione si perde nella versione francese, ove il termine-chiave «Traumwelt» viene sostituito da un'espressione più vaga, che non contiene affatto il sema "sogno":

«Une aigre valse échappée des maudits instruments me rappelle quelquefois du pays des ombres.»²

L'io narrante, che viene così bruscamente e violentemente disturbato, non riesce a trattenere un moto di stizza, ed inveisce con male parole contro la malandata orchestra che lo ha distolto dalle sue fantasticherie:

¹ Ritter *Gluck*, p.20. Versione italiana: «Soltanto il maledetto trio d'un banalissimo valzer mi strappa al mio mondo di sogno.» (*Il cavaliere Gluck*, p.9)

² *Gluck*, p.286.

«Welche rasende Musik! die abscheulichen Oktaven!»¹

Le due battute dell'io narrante, la sua insistenza nel lamentarsi con toni non proprio lusinghieri della musica che si leva improvvisa, tradiscono una certa saccenteria e un certo snobismo che Hoffmann, attraverso la replica dello sconosciuto, non manca di criticare (egli si reputa a torto un fine conoscitore ed esperto di musica, pur senza avere mai praticato l'arte musicale in qualità di artista professionista). Nella versione francese viene soppressa la prima delle due esclamazioni; in questo modo l'atteggiamento dell'io narrante risulta meno presuntuoso e indisponente che nell'originale. Loève-Weimars:

«-Oh! les infernales octaves!»²

Il traduttore manca inoltre di evidenziare il carattere inatteso e improvviso dell'arrivo dello sconosciuto, la sua irruzione brutale nell'esistenza dell'io narrante (cui abbiamo avuto modo di far cenno in precedenza, quale motivo ricorrente della narrazione fantastica). L'io narrante si rende conto della presenza dell'uomo solo nel momento in cui questi apre bocca per commentare le sue querule lamentele:

«Ich sehe auf und werde nun erst gewahr, daß, von mir unbemerkt, am demselben Tische ein Mann Platz genommen hat [...].»³

Loève-Weimars:

«Je me levai et je m'aperçus qu'un homme avait pris place à la même table que moi.»⁴

¹ Ritter Gluck, p.20. Versione italiana: «-Che musicaccia!...Esecrabili ottave!...» (*Il cavaliere Gluck*, p.10)

² Gluck, p.286.

³ Ritter Gluck, p.20. Versione italiana: «Alzo gli occhi e soltanto allora mi accorgo che un signore ha preso posto al mio tavolino.» (*Il cavaliere Gluck*, p.10)

⁴ Gluck, p.286.

E' però soprattutto nel ritratto del personaggio del *Sonderling* che si notano sensibili e significativi rimaneggiamenti da parte del traduttore. Nella versione originale l'enigmatico personaggio, pur senza essere mai esplicitamente definito un *Revenant* dal narratore,¹ viene tuttavia investito di tratti che lo qualificano, agli occhi del lettore, come creatura fantomatica, appartenente a un regno non-umano, ad un'epoca remota: la magrezza esasperata del suo corpo suggerisce l'immagine disincarnata dei trapassati che popolano l'aldilà, così come la foggia antiquata dei suoi abiti, accuratamente celata sotto il moderno mantello, tradisce un'inequivocabile noncuranza per le questioni materiali, tipica di chi proviene da una dimensione fuori dal tempo. Questa sua indifferenza per le ordinarie norme che governano il mondo terreno si rivela anche nel sorprendente contrasto tra il suo aspetto canuto da un lato e l'energia e il vigore giovanili dei gesti dall'altro, a significare che il personaggio in questione, diversamente dai comuni mortali, non è intaccato dall'inesorabile trascorrere degli anni e alla sua età anagrafica non corrisponde un reale invecchiamento fisico e corporeo (è un eterno vecchio-bambino).²

Loève-Veimars trascura di rilevare alcuni dettagli, come le guance scavate (indice di magrezza),³ la gravità e serietà dello sguardo, la modernità del mantello che lo avvolge da capo a piedi; si permette di eliminare un dettaglio significativo come le orecchie grandi e sporgenti che, al pari del naso prominente e delle folte e irsute sopracciglia sono spesso indice della

¹ Per approfondire la questione identitaria del personaggio, tema alquanto dibattuto dalla critica hoffmanniana, si rimanda, tra gli altri, essendo la bibliografia piuttosto nutrita, all'apparato critico curato da Hartmut Steinecke et alii dell'edizione Deutscher Klassiker Verlag dei *Sämtliche Werke* (op.cit), al già citato testo di Hans Mayer e, fra le pubblicazioni più recenti, quella di Claudia Liebrand, *Aporien des Kunstmythos*, Freiburg in Breisgau, 1996, pp.19-45.

² Così lo definisce Alain Montandon nel suo saggio *L'imaginaire de la musique chez E.T.A. Hoffmann*, in A. Montandon (a cura di), *E.T.A. Hoffmann et la musique. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand*, Berne, Lang, 1987, p. 11-24.

³ Anche nella scena finale, all'interno della propria dimora, durante l'esecuzione dell'*Armida* di Gluck, il vecchio appare all'io narrante in tutta la sua sconvolgente, mortale magrezza, come traspare dalle sue guance scavate, un dettaglio su cui egli non si stanca di attirare l'attenzione del lettore: «D[en] eingefallenen Backen» (*Ritter Gluck*, p.29). Loève-Veimars insiste invece sulla mollezza, sulla flaccidità del viso, quale segnale della sua vecchiezza: «ses joues tombantes.» (*Gluck*, p.294)

“diabolicità” dei personaggi hoffmanniani, per sostituirlo arbitrariamente con un particolare del tutto gratuito e fuori luogo come la testa calva.

Questo singolare ed enigmatico personaggio è avvolto dal più fitto mistero, da un’atmosfera di vaghezza e indefinitezza al punto che l’io narrante non riesce ad attribuirgli una precisa età anagrafica e si limita a presupporre che sia poco più che cinquantenne; non così nella versione francese, nella quale il narratore dà prova di avere carpito almeno qualche segreto dell’inaccessibile e impenetrabile sconosciuto: nella traduzione viene infatti eliminata la modalità verbale che esprime l’incertezza della voce narrante («der Mann mochte über funfzig sein») e viene asserito senza alcuna esitazione né incertezza che lo sconosciuto ha cinquant’anni («un visage de cinquante ans»).

Loève-Veimars espunge inoltre ogni riferimento all’inquietante stranezza del personaggio, che produce una sensazione di indefinito malessere nel suo interlocutore. Il sedicente cavaliere Gluck, pur non avendo nulla di propriamente terrificante (a differenza, da questo punto di vista, da creazioni più tarde come il celebre Coppelius/Coppola di *Der Sandmann*, lo sgradito e truce ospite di *Der unheimliche Gast* o il violento, sanguinario e spietato Ignaz Denner dell’omonimo racconto, per non citare che pochi significativi esempi), è contraddistinto da un’insondabile stranezza che il narratore sottolinea con insistenza, tanto nell’aspetto fisico («Das weich geformte Kinn stand in seltsamen Kontrast mit dem geschlossenen Munde»; «ein skurriles Lächeln»;¹ «das sonderbare Muskelspiel») quanto nel comportamento («Des Mannes sonderbarem Benehmen») e nell’eloquio, costantemente incoerente e oscuro («Ein sonderbares Selbstgespräch»), tanto da denominarlo in più occasioni con l’appellativo «mein Sonderling».² Come dice bene Albert Béguin nel suo celebre studio *L’âme*

¹ L’aggettivo «involontaire» non ha alcuna equivalenza nel testo originale, non presenta alcuna attinenza con il tedesco «skurril», che, come abbiamo già evidenziato sopra, designa la stravaganza del personaggio (nel caso specifico, del suo sorriso).

² Si veda a pagina 26: «Ich [...] alsbald meinen Sonderling wiedererkannte» («Riconobbi subito il mio strano tipo», *Il cavaliere Gluck*, p.14) e a pagina 28: «Mein[en] Sonderling aus dem Tiergarten» («Il mio bel tipo originale del Tiergarten», *Il cavaliere Gluck*, p.16).

romantique et le rêve in Hoffmann l'aggettivo *fremd* (sconosciuto) ricorre costantemente ogniqualvolta emergono a livello di coscienza frammenti di un altro mondo, estranei all'universo abituale del soggetto, «lorsque surgit à la surface de notre océan un écueil, un îlot, brusquement monté du fond des flots».¹

Questo il ritratto che Hoffmann fa dello stravagante forestiero:

«Eine sanft gebogene Nase schloß sich an eine breite, offene Stirn, mit merklichen Erhöhungen über den buschigen, halbgrauen Augenbraunen, unter denen die Augen mit beinahe wildem, jugendlichem Feuer (der Mann mochte über funfzig sein) hervorblitzten. Das weich geformte Kinn stand in seltsamem Kontrast mit dem geschlossenen Munde, und ein skurriles Lächeln, hervorgebracht durch das sonderbare Muskelspiel in den eingefallenen Wangen, schien sich aufzulehnen gegen den tiefen, melancholischen Ernst, der auf der Stirn ruhte. Nur wenige graue Löckchen lagen hinter den großen, vom Kopfe abstehenden Ohren. Ein sehr weiter, moderner Überrock hüllte die große hagere Gestalt ein.»²

Così invece Loève-Veimars:

«Un nez doucement aquilin regagnait un front large et ouvert, où des saillies fort apparentes s'élevaient au-dessus de deux sourcils épais et à demi-argentés. Ils ombrageaient deux yeux étincelants, presque sauvages à force de feu, des yeux d'adolescents jetés sur un visage de cinquante ans. Un menton gracieusement arrondi contrastait avec une bouche sévèrement fermée, et un sourire involontaire, que produisait le jeu des muscles, semblait protester contre la mélancolie répandue sur ce vaste front.

¹ A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, Corti, 1939, p.304.

² Ritter Gluck, p.20. Versione italiana: «Il naso leggermente arcuato si raccordava a una fronte spaziosa, aperta, con forti prominenze sulle ciglia brizzolate e arruffate, di sotto le quali gli occhi lampeggiavano d'un fuoco giovanile (quell'uomo doveva essere sulla cinquantina), quasi selvaggio. Il mento morbido contrastava singolarmente con la bocca serrata; e il sorriso ironico prodotto da un curioso gioco di muscoli sulle guance scavate sembrava ribellarsi alla malinconica gravità della fronte. Soltanto pochi riccioli grigi spuntavano di dietro le grandi orecchie sporgenti; un soprabito moderno, molto ampio, gli ricopriva la persona alta e magra.» (*Il cavaliere Gluck*, p.10)

Quelques boucles grises pendaient seulement derrière sa tête chauve, et une large houppelande enveloppait sa haute et maigre stature.»¹

Da un punto di vista strettamente stilistico questo brano offre alcuni interessanti spunti di riflessione; in esso viene riprodotta in più occasioni quella che potremmo definire come la “legge dei due elementi”, vale a dire la consuetudine hoffmanniana di utilizzare, specie nelle descrizioni che si vogliono dettagliate e attente a ricostruire ogni minimo particolare di un luogo, di un personaggio, di una situazione, coppie di elementi sinonimi o quasi sinonimi (ma non esclusivamente) appartenenti alla stessa categoria grammaticale (aggettivi, avverbi, sostantivi, verbi...), separati da una virgola oppure uniti da una congiunzione. Nel caso specifico sono da rinvenire soprattutto coppie di aggettivi: «breite, offene [Stirn]»; «buschigen, halbgrauen [Augenbraunen]»; «wildem, jugendlichem [Feuer]»; «tiefen, melancholischen [Ernst]»; «weiter, moderner [Überrock]»; «große hagere [Gestalt]». In questa precisa circostanza Loève-Veimars non si lascia sopraffare dalla consueta smania di procedere con fretta e si rivela molto meno trascurato e negligente che in altre occasioni analoghe, riproducendo con una certa abilità e con inconsueto scrupolo questo particolare tratto stilistico; si nota tuttavia la tendenza a non riproporre pedissequamente, in tutti gli esempi, la medesima struttura, che probabilmente Loève-Veimars considera monotona e ripetitiva. In alcuni casi dunque il traduttore ricalca la struttura dell’originale, con un sostantivo determinato da due aggettivi («[front] large et ouvert»; «[sourcils] épais et à demi-argentés», «haute et maigre [stature]»), in altri invece apporta qualche variazione, operando una trasposizione aggettivo/nome («jugendlich[en]/adolescents»; «melancholisch[en]/mélancolie») in linea con le regole della stilistica della lingua francese, la quale mostra una certa sobrietà nell’uso dell’aggettivo e la spiccata tendenza a sostituirlo con altre parti del discorso («yeux sauvages à force de feu, des yeux d’adolescents»;

¹ Gluck, p.286.

«*mélancolie répandue sur ce vaste front*»). Negli ultimi due esempi tuttavia si registra una significativa differenza: nel primo caso la variazione stilistica non apporta significativi cambiamenti sul piano del contenuto, nel secondo invece si registra una rilevante perdita (il sema “serietà” veicolato dal termine «Ernst», che rinvia a una caratteristica saliente del personaggio, non figura nella versione francese). In un altro esempio infine uno dei due elementi della coppia viene eliminato, procedura che avremo modo di riscontrare in non poche occasioni nelle traduzioni di Loève-Veimars («*large [houppelande]*»). Un’ultima osservazione prima di chiudere questa breve parentesi sullo stile: riportandoci all’esempio di cui sopra, «*[sourcils] épais et à demi-argentés*», ci pare di poter affermare che il traduttore non abbia operato una scelta particolarmente felice degli aggettivi: «*épais*» rende solo pallidamente e imperfettamente il tedesco «*buschig[en]*», aggettivo che contiene una connotazione di selvaggia animalità (ricollegandosi così implicitamente a «*wild[em]*»), tratto che contribuisce a rendere ancor più inquietante, ai limiti del mostruoso il personaggio dello sconosciuto. Quanto a «*demi-argentés*», è probabile che la scelta di Loève-Veimars di non tradurre letteralmente il colore in questione sia stata dettata dalla volontà di non produrre un testo troppo ripetitivo (dato che «*grau[e]*» ricompare di nuovo nel medesimo passaggio, a qualche riga di distanza, in riferimento ai capelli dell’uomo), misconoscendo però in questo modo una peculiarità dello stile hoffmanniano, che è proprio quello dell’iteratività, deputata a creare enfasi, a insistere su questioni cruciali, su temi-chiave. Inoltre, benché l’aggettivo scelto dal traduttore veicoli pressappoco lo stesso significato, esso contiene una connotazione di bellezza e di ricercatezza che nell’originale sono assenti e fuori luogo (dato che la descrizione di Hoffmann sembra invece abbozzare i tratti di un essere di aspetto piuttosto sgradevole).

Tornando ora alla stranezza imperscrutabile del vecchio, notiamo che essa si traduce anche nelle espressioni del suo viso, nelle sue smorfie, le quali destano un malessere misto a terrore nell'io narrante:

«[...] Das Muskelspiel in den eingefallenen Backen verzerrte im Augenblick das Gesicht zur schauerlichen Maske.»¹

Loève-Veimars accentua invece l'aspetto senile del personaggio, ma non fa alcun cenno all'orrenda apparenza che assumono i suoi tratti, operando in questo modo un totale spostamento di significato:

«[...] Le jeu des muscles de ses joues tombantes, mis tout à coup en mouvement son visage en un masque chargé de plis.»²

Il traduttore omette altresì di specificare che i calzoncini indossati dallo sconosciuto, e che egli cela accuratamente sotto l'ampio mantello, sono neri, un colore che non ha niente di gratuito in Hoffmann, e che rimanda alla simbologia del notturno, dell'oscuro, dell'inquietante:

«[...] Schwarz samtne Beinkleider [...].»³

Loève-Veimars:

«[...] Une culotte de velours [...].»⁴

Hoffmann ribadisce il suo statuto di uomo vecchio, di creatura che appartiene a un mondo lontano nel tempo, designandolo esplicitamente «der

¹ *Ritter Gluck*, p.29. Versione italiana: «[...] Il gioco dei muscoli sulle guance scarnite gli distorse istantaneamente il viso, trasformandolo in una maschera orrenda.» (*Il cavaliere Gluck*, p.17)

² *Gluck*, p.294.

³ *Ritter Gluck*, p.23. Versione italiana: «[...] Calzoncini di velluto nero.» (*Il cavaliere Gluck*, p.12)

⁴ *Gluck*, p.288.

Alte», appellativo che il traduttore invece elimina (limitandosi a indicare il personaggio con un generico pronome personale):

«Der Alte warf mich einen flüchtigen Blick [...].»¹

Loève-Veimars:

«Il me jeta un regard à la dérobée.»²

Nel testo originale viene ribadito l'atteggiamento giovanile dello sconosciuto, che contrasta in maniera bizzarra con il suo aspetto incanutito, particolare che il traduttore trascura (operando in questo caso una duplice "infrazione", sia a livello di contenuto, che a livello di stile, eliminando uno dei due elementi di una coppia di aggettivi):

«Bei den letzten Worten sprang er auf und eilte mit raschen, jugendlichen Schritten zum Zimmer hinaus.»³

Loève-Veimars:

«A ces derniers mots, il se leva et s'échappa d'un pas rapide.»⁴

Loève-Veimars mostra una certa tendenza alla semplificazione anche quando si appresta a descrivere il comportamento dello sconosciuto; nel testo originale viene posta grande attenzione alle reazioni del vecchio, al modo in cui questi gesticola e ai sentimenti che desta in lui la musica.

¹ Ritter *Gluck*, p.21. Versione italiana: «Il vecchio mi sogguardò di sfuggita [...].» (*Il cavaliere Gluck*, p.10)

² *Gluck*, p.286. Riteniamo inoltre che la scelta della locuzione avverbiale «à la dérobée», per rendere il «flüchtig» tedesco, non sia particolarmente appropriata; nel testo originale si vuole evidenziare la fuggevolezza, la rapidità del gesto del vecchio, caratteristico comportamento del personaggio su cui avremo modo di tornare più avanti. Il sema della "subitanità" è sostituito con quello della "circospezione" che non è dato rinvenire nell'originale.

³ Ritter *Gluck*, p.26. Versione italiana: «Su queste ultime parole lo sconosciuto balzò in piedi ed uscì a passo veloce, giovanile.» (*Il cavaliere Gluck*, p.14)

⁴ *Gluck*, p.291.

Hoffmann non offre una descrizione diretta dell'esecuzione musicale, ma degli effetti che la musica produce sul misterioso uomo, osservando attentamente come il suo corpo reagisce al profondersi del suono nell'aria. Il traduttore conserva ad esempio solo in parte (con il solo aggettivo «brûlante») la metafora continua del fuoco con cui Hoffmann (grazie all'aggettivo «brennend[e]», al verbo «entflammt» e al sostantivo «Feuer») descrive l'entusiasmo, l'estasi che scuotono lo sconosciuto nel momento in cui questi dirige l'orchestrina del café che si appresta ad eseguire l'ouverture dell'*Ifigenia in Aulide*. Scompare inoltre il riferimento allo sguardo selvaggio («wilde[n] Blick»), tratto che già figura nel ritratto iniziale del personaggio e che Hoffmann si compiace a ribadire (ma che il traduttore, dando di nuovo prova di non gradire particolarmente le ripetizioni, si guarda bene dal riprodurre). Sono inoltre da evidenziare altri rimaneggiamenti, come la sostituzione dell'aggettivo «inner[e]», che designa l'agitarsi di sensazioni forti all'interno dell'animo del personaggio con un ingiustificato «divine», che conferisce al brano una connotazione religiosa assente nel testo di partenza, l'omissione dell'aggettivo «halbgeöffnet», che descrive la postura particolare della bocca, in questo momento di quasi delirio in cui versa il personaggio. Riteniamo invece che l'aggiunta dell'aggettivo «forcé» possa essere giudicata una buona soluzione, poiché enfatizza lo stato di sconvolgimento fisico in cui versa il personaggio dello sconosciuto.

«Eine brennende Röte fliegt über die blassen Wangen; die Augenbraunen fahren zusammen auf der gerunzelten Stirn, eine innere Wut entflammt den wilden Blick mit einem Feuer, das mehr und mehr das Lächeln wegzehrt, das noch um den halbgeöffneten Mund schwebte.»¹

Loève-Weimars:

¹ Ritter *Gluck*, p.21. Versione italiana: «Un fugace rossore ravviva il pallor delle guance; le sopracciglia si aggrottano sulla fronte rugosa, un furore represso accende nello sguardo un fuoco che in pochi istanti smorza il sorriso ancora aleggiante sulla bocca socchiusa.» (*Il cavaliere Gluck*, p.11)

«Une rougeur brûlante couvrit ses joues pâles, ses sourcils se rejoignirent entre les plis de son front, et une fureur divine dissipa le sourire forcé qui voltigeait autour de ses lèvres.»¹

Anche la frase che abbiamo qui di seguito evidenziato subisce una radicale condensazione nella versione francese ; Loève-Weimars in particolare non registra la transizione, nell'animo dello sconosciuto, dal dolore alla commozione prodotta in lui dalla musica, stato di estasi e di delirio che scuote tutte le sue fibre. La musica, come una sorta di potenza superiore imperscrutabile, sembra invadere e abitare il suo corpo, provocando la mobilità brusca e rapida dei suoi gesti e suscitando nella sua interiorità un'incontrollabile *ivresse*:²

«[...] Die Augen erglänzen, ein tiefer, innerer Schmerz löst sich auf in Wollust, die alle Fiebern ergreift und kramphaft erschüttert -tief aus der Brust zieht er den Atem, Tropfen stehen auf der Stirn [...].»³

Loève-Weimars:

«[...] Ses yeux brillèrent, une expression de douleur couvrit ses traits; son haleine s'échappa péniblement de sa poitrine, des gouttes de sueur vinrent mouiller son front [...].»⁴

Anche nei due esempi che seguono il traduttore omette di precisare che lo sconosciuto si muove con fare precipitoso, con gesti rapidi e concitati :

« [...] Schnell warf er den Blick umher. »¹

¹ Gluck, p.287.

² Cfr. A. Montandon, op. cit., p.15.

³ Ritter Gluck, p.22. Versione italiana: « [...] Gli occhi scintillano, una pena profonda, tutta interiore, si scioglie nella gioia che afferra, scuote spasmodicamente ogni fibra; il respiro si fa profondo, pesante, la fronte si imperla di sudore.» (*Il cavalier Gluck*, p.11)

⁴ Gluck, p.287.

Loève-Veimars:

«[...] Jeta un regard derrière lui.»²

Di nuovo :

«Dann setzte er sich wieder und leerte schnell das ihm eingeschenkte Glas.»³

Loève-Veimars:

«[...] Puis il se remit à sa place, et vida son verre, que j'avais rempli.»⁴

La musica produce sul vecchio un effetto così sconvolgente, una trasformazione interiore così intensa che egli, durante l'esecuzione, sembra estraniarsi completamente dal mondo volgare e meschino che lo circonda per non vivere che di suoni e di armonia. La fine dell'esecuzione artistica e il ritorno alla banale quotidianità è vissuto dunque come il brusco e doloroso risveglio da un sogno; questo commento del narratore, che dalla sua posizione appartata osserva con crescente interesse il misterioso uomo, è eliminato da Loève-Veimars.

Hoffmann:

«Ich füllte sein Glas mit Burgunder, den ich unterdessen¹ hatte geben lassen. Er holte einen schweren Seufzer, und schien aus einem tiefen Träume zu erwachen. Ich nötigte ihn zu trinken [...].»²

¹ Ritter Gluck, p.21. Versione italiana: «[...] Gettò una rapida occhiata intorno.» (*Il cavaliere Gluck*, p.11)

² Gluck, p.287.

³ Ritter Gluck, p.24. Versione italiana: «[...] Poi tornò a sedersi e vuotò in fretta il bicchiere che gli avevo di nuovo riempito.» (*Il cavaliere Gluck*, p.13)

⁴ Gluck, p.290.

Loève-Veimars:

«Je remplis son verre avec du vin de Bourgogne que je m'étais fait apporter.
Je l'invitai à boire [...].»³

L'esecuzione all'interno del café è seguita da una seconda, non meno bizzarra performance : dopo essersi intrattenuto con l'io narrante bevendo del buon vino di Borgogna, lo sconosciuto si allontana di nuovo e, una volta accanto alla finestra del locale, comincia a intonare con voce quasi inaudibile il coro delle sacerdotesse dell'*Ifigenia in Tauride* di Gluck. L'io narrante lo osserva dalla sua postazione, e attende che il bizzarro uomo ritorni al suo posto, per conversare ancora un po' insieme a lui. Loève-Veimars lascia cadere alcuni passaggi della scena, sollecitato dal consueto bisogno di semplificazione; nella versione francese vengono soppresse due frasi significative: la prima descrive l'atteggiamento di passiva ma attenta osservazione dell'io narrante, la seconda registra le azioni compiute dal vecchio prima di tornare a sedersi al tavolo. Nella versione "alleggerita" di Loève-Veimars la figura dello sconosciuto, che viene focalizzato con così grande attenzione e precisione nel testo originale (nel suo aspetto esteriore, nella sua vita interiore, nella sua mobilità e brusca gestualità quale segno dell'*ivresse* prodotta in lui dalla musica), perde in qualche modo la sua centralità, il suo spessore.

Hoffmann:

¹ Da notare come altri dettagli cadano facilmente nella versione francese; in questo caso in particolare è l'avverbio di tempo «unterdessen» (nel frattempo) ad essere sacrificato da Loève-Veimars, che sembra costantemente preoccupato di eliminare ogni inutile "fronzolo".

² Ritter Gluck, p.22. Versione italiana: «Avevo fatto portare del Borgogna e gliene riempii il bicchiere. Egli trasse un profondo sospiro, come se si destasse da un sonno pieno di sogni e [...] lo invitai a bere [...].» (*Il cavaliere Gluck*, p.11).

³ Gluck, p.288.

«Mit Verwundern bemerkte ich, daß er gewisse andere Wendungen der Melodie nahm, die durch Kraft und Neuheit frappierten. Ich ließ ihn gewähren. Er hatte geendigt und kehrte zurück zu seinem Sitz.»¹

Loève-Veimars:

«Je remarquai avec étonnement qu'il y introduisait de nouvelles phrases musicales, dont l'énergie m'agita. Il revint prendre sa place.»²

Loève-Veimars, come abbiamo avuto modo di rilevare poc'anzi, omette con una certa frequenza uno dei due membri di una coppia, anche nel caso in cui, come nella presente circostanza, i due elementi non possano essere considerati sinonimi; se nel testo originale abbiamo «Kraft und Neuheit» nella versione francese è il solo tratto della forza, dell'energia veicolata dalla musica -ma non quello del sorprendente modo in cui l'esecuzione viene variata dall'abilissimo musicista- ad essere conservato.

Nel suddetto passaggio riteniamo inoltre che il verbo «agita» utilizzato dal traduttore non sia particolarmente appropriato: con «frappieren» Hoffmann vuole esprimere non tanto uno stato emotivo fatto di commozione e di agitazione (significato insito nella scelta verbale operata da Loève-Veimars), bensì una sensazione di stupore, di meraviglia, una sensazione che, come abbiamo già avuto modo di osservare in precedenza, sembra essere una costante dell'io narrante in presenza del *Sonderling*.

Hoffmann insiste anche nel passaggio immediatamente successivo sullo stupore dell'io narrante, ingenerato dalla stranezza del personaggio ma anche dalla sua genialità artistica. Loève-Veimars opera una radicale condensazione, glissando ancora una volta sulla bizzarria dello sconosciuto

¹ Ritter *Gluck*, p.23. Versione italiana: «Con meraviglia notai che qua e là variava la melodia; ma erano, le sue, nuove pieghe melodiche d'una forza, d'una novità impressionanti. »

² *Gluck*, pp.288-289.

(l'aggettivo «sonderbar» viene omissso) e semplificando notevolmente la frase che descrive le eccezionali doti del musicista.

Hoffmann:

«Ganz ergriffen von des Mannes sonderbarem Benehmen und den fantastischen Äußerungen eines seltenen musikalischen Talents, schwieg ich.»¹

Loève-Weimars:

«J'étais singulièrement frappé des manières de ce personnage et de son talent musical.»²

Alla seconda esecuzione all'interno del café cittadino fa seguito un lungo e complesso soliloquio sulla composizione nel quale il vecchio, con linguaggio criptico e altamente simbolico e con frequenti reminiscenze letterarie e mitologiche, illustra al suo attento ascoltatore quali siano le differenti fasi che conducono l'aspirante musicista ad apprendere l'arte del comporre. Le prime sollecitazioni provengono dai genitori che inducono i figli a cimentarsi fin da piccoli con il piano o il violino (viene qui fatto cenno, non senza ironia, al costume tipicamente borghese di far praticare alla prole un po' di musica, quale attività che fa parte della buona educazione dei giovani); il numero di coloro che aspirano ad ascendere al regno dei sogni, che lo sconosciuto descrive come un mondo protetto da un cancello d'avorio (suggerimento che Hoffmann trae con ogni probabilità dall'*Odissea* omerica o dall'*Eneide* virgiliana),³ è particolarmente elevato, tuttavia solo un esiguo numero di costoro riesce a raggiungere il sospirato regno, ancor meno sono quelli che vi accedono e, tra coloro che riescono nell'intento, molti perdono la loro vita nei sogni. Esiste infatti uno stadio

¹ *Ritter Gluck*, p.23. Versione italiana: «Tacqui, colpito dallo strano contegno, dalle manifestazioni di eccezionale musicalità di quell'individuo.» (*Il cavaliere Gluck*, p.12)

² *Gluck*, p.289.

³ H. Steinecke et alii, *Kommentar zu Ritter Gluck*, in E.T.A. Hoffmann, *Fantasiestücke*...., p.622.

ulteriore da superare: solo i pochi privilegiati che si svegliano dai sogni possono attraversare il regno e giungere in questo modo alla suprema Verità, alla conoscenza della Musica Autentica. Loève-Veimars semplifica diverse frasi di questo passaggio, cercando in questo modo di renderlo meno enigmatico, più comprensibile, più facilmente accessibile, come nell'esempio che segue (nel quale però la condensazione della frase rischia di renderla ancora più oscura!):

«Vielleicht war das halb vergessene Thema eines Liedchens, welches man nun anders¹ sang, der erste eigne Gedanke, und dieser Embryo, mühsam genährt von fremden Kräften, genas zum Riesen, der Alles um sich her aufzehrte und in sein Mark und Blut verwandelte!»²

Loève-Veimars:

«Peut-être le thème à demi-oublié d'un air qu'on chantait autrefois, est-il la première idée qu'on ait en propre, et cet embryon, péniblement nourri par d'autres idées également étrangères, devient un colosse! »³

Nell'esempio che segue Loève-Veimars elimina un riferimento erudito: la difficoltà di sottrarsi al supremo regno dei sogni è paragonata da Hoffmann al tortuoso cammino compiuto dal Ruggero ariosteo verso il castello di Alcina, cammino ostacolato dalla presenza di esseri mostruosi. In compenso il traduttore enfatizza il senso di confusione, di delirio e di ebbrezza che assale coloro che restano prigionieri del regno dei sogni esprimendo questo movimento con ben tre (anziché due come nell'originale) forme verbali, ampliamento che non affatto con il tono generale del passaggio.

¹ L'avverbio di modo («anders») è reso da Loève-Veimars con un avverbio di tempo («autrefois»); non è facile però determinare quale motivazione possa averlo indotto a operare una tale scelta che a noi pare francamente ingiustificata.

² *Ritter Gluck*, p.24. Versione italiana: « [...] Il tema di una canzoncina dimenticata per metà e cantata in un modo un po' diverso diventerà forse la nostra prima idea originale; e a poco a poco quest'embrione faticosamente nutrito d'elementi altrui divorerà ogni cosa intorno a sé e trasformerà tutto in midollo e sangue proprio. » (*Il cavaliere Gluck*, p.12)

³ *Gluck*, p.289.

Hoffmann:

«Es ist schwer, aus diesem Reiche zu kommen; wie vor Alzinens Burg versperren die Ungeheuer den Weg -es wirbelt -es dreht sich- [...]»¹

Loève-Veimars:

«Il est encore plus difficile de sortir de cet empire. On y vogue, on y tourne, on y tourbillonne.»²

Ad essere condensato è anche il seguente enunciato, che descrive le sorti di coloro che si perdono nel regno dei sogni e non sono più in grado di liberarsi dalla presa che questo mondo esercita su di loro. Il traduttore elimina in particolare il richiamo all'immagine della luce (evocata dal sostantivo «Strahl») che, come emerge soprattutto dalla seconda parte del monologo, ha un valore cruciale nella visione estetica dello sconosciuto, poiché incarna simbolicamente la fonte energetica da cui emana e scaturisce la musica. Di conseguenza viene anche a cadere l'antitesi luce/ombra su cui è giocata l'intera proposizione. Da un punto di vista stilistico la frase di Hoffmann è caratterizzata inoltre dalla ripetizione del termine-chiave «Schatten», che nella versione *légère et élégante* di Loève-Veimars figura una sola volta.

Hoffmann:

« [...] Sie werfen keine Schatten mehr, sonst würden sie am Schatten gewahr werden den Strahl, der durch dies Reich fährt.»³

Loève-Veimars:

¹ *Ritter Gluck*, p.24. Versione italiana: «E' difficile uscire da quel regno: le vie d'uscita sono sbarrate da mostri, come nel castello di Alcina... Tutto turbinata gira...» (*Il cavaliere Gluck*, p.13)

² *Gluck*, p.289.

³ *Ritter Gluck*, p.24. Versione italiana: «Non gettano più ombra, altrimenti dall'ombra stessa si accorgerebbero del raggio di luce che illumina quel regno.» (*Il cavaliere Gluck*, p.13)

« [...] Ils deviennent eux-mêmes des ombres au milieu de tous ces brouillards.»¹

L'espressione «Reich der Träume» scandisce il soliloquio del vecchio come un vero e proprio Leitmotiv;² è solamente grazie al sogno che il sedicente Gluck racconta di avere avuto accesso al mondo superiore della *Erkenntnis*, di avere sollevato per un momento il velo di quel regno impenetrabile che sta al di sopra e al di là del mondo sensibile. Ispirandosi alle teorie di Novalis e di Schubert, Hoffmann ritiene infatti che l'uomo non possa penetrare questa realtà imperscrutabile con il comune e limitato mezzo della ragione; è solo durante il sonno e il sogno (e in stati mentali ad essi affini quali il sonnambulismo o i fenomeni anormali e patologici come la pazzia) che la coscienza si libera dei propri vincoli terrestri e materiali e si mette in comunicazione con la dimensione dell'invisibile, con il regno dello spirito.³ Loève-Weimars, che rifugge come di consueto le ripetizioni, escogita ogni volta delle soluzioni diverse, non particolarmente riuscite; utilizza dapprima «royaume des rêveries»,⁴ scelta a nostro avviso non troppo felice perché manca di precisione; il termine «rêverie» indica infatti la fantasticheria, il sogno ad occhi aperti e potrebbe essere utilizzato come equivalente non tanto di «Traum» quanto di «Träumerei», termine con cui Hoffmann designa quegli istanti di delirio che precedono il sonno vero e proprio, quello stato in cui il senso interno è particolarmente attivo, sensibile e ricettivo nei confronti delle visioni, le quali raggiungono in quel particolare momento una straordinaria ricchezza. Hoffmann parla con frequenza di «Träumerei», e ascrive grande importanza a questo *Zustand*, quale

¹ Gluck, p.289.

² Si ripete per ben tre volte alla pagina 24, nella prima parte del monologo («Durchs elfenbeinerne Tor kommt man ins Reich der Träume»; «Viele verträumen den Traum im Reiche der Träume»; «Aber nur wenige, erweckt aus dem Traume, steigen empor und schreiten durch das Reich der Träume») e due volte alla pagina 25, nella seconda parte del monologo («Als ich im Reich der Träume war [...]»; «-Jahre lang seufzt' ich im Reich der Träume [...].»)

³ Cfr. A. Béguin, op. cit., pp.302-304. Si veda inoltre lo studio di Paul Sucher, *Les sources du merveilleux chez E.T.A. Hoffmann*, Paris, Alcan, 1912, pp.53-59.

⁴ Gluck, p.289.

momento privilegiato di accesso ad un altro mondo; egli tuttavia, da attentissimo conoscitore dei *nächtliche Phänomene* e del loro funzionamento, distingue nettamente i diversi stadi del sogno; dal suo punto di vista dunque la «Träumerei» e il «Traum» non possono essere sovrapposti o confusi l'uno con l'altro poiché, pur essendo due manifestazioni dello stesso fenomeno, presentano un differente grado di intensità. Questo implica che i due sostantivi in questione non possano essere considerati come interscambiabili; utilizzare i suddetti termini alla stregua di perfetti sinonimi significherebbe contravvenire alle intenzioni dell'autore, che dissemina i suoi testi di osservazioni estremamente esatte e puntuali. Queste considerazioni ci sollecitano dunque a considerare poco adeguata la soluzione adottata dal nostro traduttore. Più opportune sono invece le successive proposte, vale a dire «pays des rêves»¹ e «pays des songes»²; non può essere detto lo stesso per «cimes mobiles», sintagma alquanto generico che non contiene alcun rimando al sema del sogno:

« [...] Aber nur wenige, erweckt aus dem Traume,³ steigen empor und schreiten durch das Reich der Träume -sie kommen zur Wahrheit- [...]»⁴

Loève-Veimars:

«Quelques-uns s'éveillent et sentent; il s s'élèvent, et gravissent ces cimes mobiles : enfin ils arrivent à la vérité! »⁵

Altrettanto vaga è l'espressione «vaste champ», che testimonia della creatività del traduttore, del suo sforzo costante per non risultare monotono, ma che non trova alcuna equivalenza nel testo originale e che

¹ Ibid.

² *Gluck*, p.290.

³ Da notare altresì l'omissione di «Träume».

⁴ *Ritter Gluck*, p.24. Versione italiana: «Soltanto pochi si svegliano, smettono di sognare, e salgono in alto, e attraverso il regno dei sogni giungono alla Verità.» (*Il cavaliere Gluck*, p.13)

⁵ *Gluck*, p.289.

contribuisce a sminuire la portata simbolica della versione di Loève-Veimars:

«Als ich im Reich der Träume war, folterten mich tausend Schmerzen und Ängste!»¹

Loève-Veimars:

«Quand je pénétrai dans ce vaste champ, j'étais poursuivi par mille anxiétés, par mille douleurs.»²

Nel dialogo che fa seguito all'enigmatico soliloquio e che Loève-Veimars traduce con certo talento, si rilevano tuttavia alcune significativi spostamenti di significato e importanti lacune. Il traduttore semplifica ad esempio la seguente battuta dell'io narrante, con cui questi ribadisce lo statuto di grande artista dello sconosciuto:

«Hier, wo die Kunst geachtet und in hohem Maße ausgeübt wird, soll't ich meinen, müßte einem Manne von ihrem künstlerischen Geiste wohl sein!»³

Loève-Veimars:

«Dans cette ville,⁴ où on estime tant la musique et où on la cultive si généralement, un homme tel que vous devrait se trouver très heureux.»⁵

¹ *Ritter Gluck*, p.25. Versione italiana: «-Quand'ero ancora nel regno dei sogni, mille pene, mille angosce mi torturavano.» (*Il cavaliere Gluck*, p.13)

² *Gluck*, p.290.

³ *Ritter Gluck*, p.26. Versione italiana: «Qui, dove l'arte viene praticata ad un così alto livello, un uomo del suo temperamento artistico dovrebbe trovarsi bene, mi pare!» (*Il cavaliere Gluck*, p.14)

⁴ Il traduttore, spinto dal desiderio di essere esplicito, sostituisce il deittico «hier» con il sintagma avverbiale «dans cette ville», dal significato più preciso e circoscritto. Per le medesime ragioni effettua nella stessa frase una sineddoche particolarizzante, sostituendo il più generico «Kunst» con «musique».

⁵ *Gluck*, p.291.

Lo sconosciuto confessa all'io narrante la sua pena e il suo tormento, per essere stato condannato a errare in questo basso e meschino mondo terrestre, dopo essere stato bandito dal regno della purezza, dal supremo impero dell'armonia musicale. Loève-Veimars, con un certo tono moralizzatore, conferisce alle affermazioni del vecchio un'interpretazione di tipo religioso che non si rinviene nell'originale: l'artista romantico bandito dal regno della Musica diventa nella versione francese l'angelo ribelle cacciato dal paradiso terrestre.

Hoffmann:

«Zu meiner Qual, bin ich verdammt, hier, wie ein abgeschiedener Geist, im öden Raume umher zu irren.»¹

Loève-Veimars:

«Pour mon tourment, je suis condamné à errer, comme un ange déchu, dans une contrée déserte.»²

Il traduttore, costantemente preoccupato di approntare un testo accessibile ad un vasto lettorato, espunge dalla sua versione i termini che considera di difficile comprensione, aulici ed eruditi; nel caso che ci apprestiamo a indicare Loève-Veimars non effettua una semplice soppressione (qual è il caso invece in altre circostanze che avremo modo di illustrare nel corso del presente capitolo), bensì sostituisce il sostantivo in questione con un'espressione che possa essere più facilmente abbordabile (il discorso del vecchio perde in questo modo un po' della sua aura enigmatica e simbolica).

Hoffmann:

¹ Ritter *Gluck*, p.26. Versione italiana: «...Sono condannato, per il mio tormento, a vagare in questo deserto come un'anima in pena.» (*Il cavaliere Gluck*, p.14)

² *Gluck*, p.291.

«Durch das bunte Gewühl geputzter Menschen ziehen die Geister des Orkus [...]»¹

Loève-Weimars:

«Les esprits de l'enfer se montrent tout au milieu de la foule brillante des gens du monde.»²

Loève-Weimars sopprime inoltre una frase con la quale lo sconosciuto conferma di possedere una conoscenza puntuale e approfondita dell'opera di Gluck (quasi fosse lui stesso l'autore di quelle prodigiose opere):

«Ich erstaune, als nun das Andante eintritt, womit die Iphigenie in Tauris anfängt, und der Sturm folgt. Zwanzig Jahre liegen dazwischen! Die ganze Wirkung, die ganze wohlberechnete Exposition des Trauerspiels geht verloren.»³

Loève-Weimars:

«Mais je tombe de mon haut, en entendant arriver l'andante par lequel commence *Iphigénie en Tauride*, puis l'ouragan. Tout l'effet, toute l'exposition calculée du drame se trouve perdue. »⁴

A distanza di qualche mese dal secondo, fortuito incontro, l'io narrante si imbatte nuovamente per caso nello strano tipo conosciuto al *Tiergarten*. Passando un giorno davanti al teatro cittadino sente qualcuno parlare in modo sconnesso e concitato; solo dopo qualche istante si rende conto che la voce appartiene allo sconosciuto musicista con il quale ha già avuto modo

¹ Ritter Gluck, p.27. Versione italiana: «Dalla variopinta moltitudine di gente ammodo ed elegante affiorano gli spiriti dell'orco...» (*Il cavaliere Gluck*, p.15)

² Gluck, pp.291-292.

³ Ritter Gluck, p.27. Versione italiana: «Ma poi sento con stupore l'andante iniziale della *Ifigenia in Tauride* e la seguente burrasca. C'erano vent'anni in mezzo! L'esposizione della tragedia, così ben calcolata, va in fumo, tutto l'effetto è perduto.» (*Il cavaliere Gluck*, p.15)

⁴ Gluck, p.292.

di intrattenersi piacevolmente. Il vecchio sta commentando a voce alta la rappresentazione dell'*Armida* di Gluck che viene data all'interno del teatro, seguendo passo dopo passo i vari movimenti dell'orchestra. Il vecchio, creatura misteriosa che appartiene a un regno sconosciuto, tra un commento critico e l'altro, si lascia sfuggire una criptica invocazione alle imperscrutabili forze superiori, battuta che il traduttore pensa bene di omettere.

Hoffmann:

«Und immer auf die Dominante hinausgeschlagen- O ihr ewigen Mächte,
das endet nimmer! Jetzt macht er sein Kompliment- [...]»¹

Loève-Weimars:

«[...] Frappez toujours à la dominante! -Maintenant, il fait son compliment.»²

Avendo intuito che il suo giovane amico desidera ascoltare un'esecuzione dell'*Armida* di Gluck, lo sconosciuto lo invita nel proprio appartamento; in maniera analoga al suo proprietario l'abitazione, collocata in una stradina laterale della Friederichstraße, offre l'immagine di uno sfarzo e di un'eleganza di vecchia data, non più alla moda: anche la dimora, come lo sconosciuto, sembra essere fuori dal tempo, sospesa in bilico fra la dimensione terrestre, reale e quotidiana, e un altrove lontano e imperscrutabile. All'interno della stanza si trova un armadio, che si scopre poi contenere i volumi dell'intera produzione musicale di Gluck; l'io narrante constata con stupore di essersi reso conto della presenza di quel pezzo di mobilio solo in un secondo tempo, sottintendendo con questa affermazione che il luogo in questione cela angoli oscuri e misteriosi.

¹ Ritter *Gluck*, p.28. Versione italiana: «E sempre, spinti fuori sulla dominante -potenze eterne...non finisce mai!...-Ecco, adesso lui le porge omaggio.» (*Il cavaliere Gluck*, p.16)

² *Gluck*, p.293.

Loève-Veimars sopprime bellamente questa frase con cui l'io narrante suggerisce che nella casa del vecchio musicista regna un'atmosfera inquietante, propizia dunque al palesarsi di eventi fantastici:

«Der Mann trat vor einen Schrank in der Ecke des Zimmers, den ich noch nicht bemerkt hatte.»¹

Loève-Veimars:

«L'homme s'approcha d'une armoire placée dans l'angle de la chambre.»²

Il metodo traduttivo di Loève-Veimars si avvale anche della procedura contraria a quella della soppressione, vale a dire l'aggiunta e l'ampliamento, tecnica che risponde al bisogno di produrre un testo più chiaro ed esplicito dell'originale. In alcuni casi Loève-Veimars si limita ad inserire una semplice locuzione avverbiale, per offrire al lettore ragguagli più precisi circa lo spazio in cui si snoda la vicenda o i movimenti compiuti dai personaggi all'interno dello stesso. Nell'esempio che segue il traduttore sottolinea la distanza fisica che separa l'io narrante, il quale rimane seduto al proprio tavolo, dal vecchio misterioso, che per qualche istante si separa dal suo interlocutore per avvicinare i musicisti dell'orchestrina.

Hoffmann:

«Ich sah ihn mit den Musikanten sprechen [...].»³

Loève-Veimars:

«Je le vis de loin parler aux exécutants [...].»⁴

¹ *Ritter Gluck*, p.29. Versione italiana: «Lo sconosciuto andò verso un armadio, nell'angolo della camera, che non avevo ancora notato.» (*Il cavaliere Gluck*, p.17)

² *Gluck*, p.294.

³ *Ritter Gluck*, p.21. Versione italiana: «Lo vidi parlare ai musicanti [...].» (*Il cavaliere Gluck*, p.11)

⁴ *Gluck*, p.287.

In altre circostanze l'interpolazione corrisponde ad una frase di senso compiuto; nell'esempio seguente, relativo alla scena della conversazione tra l'io narrante e il forestiero, Hoffmann indica implicitamente che la bottiglia di vino si trova davanti allo sconosciuto utilizzando un semplice «seine»; il traduttore si sente però in dovere di precisare maggiormente la posizione dell'oggetto, perciò sostituisce l'aggettivo possessivo con una ben più esplicita subordinata relativa.

Hoffmann:

«Seine Flasche war leer [...].»¹

Loève-Veimars:

«La bouteille qui se trouvait devant lui était vide.»²

Una volta in casa del misterioso uomo, l'io narrante prova un profondo senso di smarrimento poiché viene lasciato solo al buio per alcuni momenti; il vecchio riappare poi d'improvviso con un lume in mano e a quel punto il suo ospite non riesce a reprimere un moto di sorpresa alla vista dello strano arredamento che si para davanti ai suoi occhi:

«Ich hörte noch eine Türe öffnen; bald darauf trat er mit einem angezündeten Lichte hinein und der Anblick des sonderbar ausgestatteten Zimmers überraschte mich nicht wenig.»³

Loève-Veimars, forse nel timore che il lettore non possa comprendere il logico legame consequenziale che sussiste tra le due azioni (l'entrata del

¹ Ritter Gluck, p.22. Versione italiana: «La sua bottiglia era vuota.» (*Il cavaliere Gluck*, p.11)

² Gluck, p.288.

³ Ritter Gluck, p.29. Versione italiana: «Udii aprirsi un'altra porta ancora; e poco dopo il mio compagno ricomparve con un lume acceso. Rimasi non poco stupito al vedere il curioso arredamento del salotto [...].» (*Il cavaliere Gluck*, p.17)

vecchio con il lume in mano e la stupita osservazione della sala da parte dell'io narrante), pensa bene di esplicitarlo con l'aggiunta della frase che abbiamo qui di seguito messo in evidenza:

«J'entendis ouvrir encore une porte ; bientôt il reparut avec une lumière à la main, qui me permit de distinguer ce lieu, dont le singulier arrangement ne me surprit pas peu.»¹

Per quanto attiene alle strategie narrative, possiamo osservare che nel *Ritter Gluck*, come in altri testi hoffmanniani che avremo modo di prendere in esame, il narratore, per mettere in evidenza un momento contraddistinto da una particolare “drammaticità”, ricorre all'uso del presente storico. L'introduzione del racconto si presenta come il resoconto cronachistico di una tipica giornata d'inizio autunno nella città di Berlino. La scena viene dipinta da una prospettiva (apparentemente)² obiettiva, imparziale, distaccata: il narratore non è né un *ich*, né un *er*, bensì un *man* che osserva altri *man*³, che non interagisce con loro ma che tuttavia ha accesso ai loro pensieri, conosce e indovina i loro discorsi, un narratore insomma che si vuole, al tempo stesso, esterno, impersonale ma in parte anche onnisciente. Questa strategia narrativa serve a rappresentare il mondo esteriore, oggettivo, ovvero la realtà da tutti universalmente riconosciuta ed esperita (qui figurata, per l'appunto, dall'allora capitale prussiana). L'utilizzo del presente indicativo rafforza l'impressione di obiettività e imparzialità veicolata dalla suddetta prospettiva narrativa. Il *Präsens* è qui impiegato nel suo valore aspettuale detto di “definizione o caratterizzazione”, atto cioè a esprimere lo stato permanente e continuo dell'oggetto in questione; trattasi dunque di un tempo sottratto alla determinazione temporale (un presente

¹ *Gluck*, p.293.

² Si tratta, a dire il vero, di un artificio retorico: il tono ironico del discorso ne tradisce infatti, implicitamente, la forte soggettività. Il lettore attento scorgerà dietro questo *man* il punto di vista (soggettivo, appunto) di quell'*ich* che formalmente esce allo scoperto solo più avanti nel testo (alla riga 26). Ciò non toglie che il racconto, a livello superficiale, ostenti una marcata oggettività.

³ Cfr. L. Köhn, *Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E.T.A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1966, pp. 35-43.

sovra-temporale o a-temporale) suscettibile di registrare e di esporre i fatti più che di “raccontarli”. D’improvviso interviene però una cesura sintattica, segnalata anche a livello grafico dall’utilizzo dei due punti¹: al narratore neutrale si sostituisce, nella seconda parte della frase, un narratore in prima persona:

«Hier atmet man freie Luft, beobachtet die Kommenden und gehenden, ist entfernt von dem kakaphonischen Getöse jenes vermaledeiten Orchesters: da setze ich mich hin»²

Si attua così uno slittamento dal resoconto obiettivo dell’incipit ad una prospettiva soggettiva e personale. Il cambiamento di voce narrante conferisce anche al tempo verbale una funzione differente: formalmente la narrazione è sempre al presente indicativo (*Präsens*) ma a cambiare è il valore aspettuale dello stesso. Si tratta infatti di un presente narrativo (detto anche presente storico), che viene utilizzato per mettere in scena un fatto occorso in un passato più o meno lontano presentandolo però come se si stesse svolgendo nel momento stesso dell’enunciazione, favorendo così l’illusione di pseudo-attualità dell’azione descritta. Il lettore riceve dunque l’impressione che l’evento sia riferito in presa diretta, catturato sul vivo, e che le sensazioni e le riflessioni del soggetto siano registrate nelle loro progressive e successive fluttuazioni. Questa forma verbale focalizza dunque l’attenzione del lettore sul soggetto agente, traducendo l’intensità delle sue impressioni ed emozioni, in un momento in cui la curva drammatica si accentua particolarmente. Quello descritto è per l’appunto un momento di forte tensione emotiva perché prelude al palesarsi del fatto fantastico, che coincide con la repentina entrata in scena dello sconosciuto. Tale evento, deputato a mettere in moto l’azione, fa sì che alla staticità

¹ Cfr. L. Köhn, op. cit. , pp. 38-39.

² *Ritter Gluck*, p.19. Versione italiana: «Qui si respira aria buona, si osserva chi va e chi viene e si è lontani dal cacofonico strepito di quella maledetta orchestrina; perciò qui mi siedo» (*Il cavaliere Gluck*, p.9)

dell'introduzione subentri il movimento della sequenza che dà avvio alla "storia vera e propria" e che il tono cronachistico della sezione di apertura ceda il passo al racconto retrospettivo. La fase di distensione che segue questo momento di intensità emotiva è segnalato nel testo dal cambiamento di tempo verbale: la narrazione passa così dal presente storico ai tempi del passato (*Präteritum* e *Imperfekt*).

Il traduttore rispetta l'utilizzo del tempo presente nella sezione introduttiva del racconto, mentre evita di utilizzare il presente storico a partire dal momento in cui entra in scena lo sconosciuto. La versione francese non favorisce dunque l'identificazione del lettore con il narratore e con il suo profondo e intenso coinvolgimento emotivo, in un momento "forte" della storia qual è quello che prelude all'entrata in scena del misterioso vecchio.

Loève-Veimars aggiunge inoltre il sintagma avverbiale «un jour» che, coniugato con la narrazione al *passé simple*, sottolinea in maniera inequivocabile il carattere puntuale, temporalmente circoscritto e definito dell'evento narrato. In questo modo il traduttore conferisce alla narrazione una struttura più logica e ordinata, distinguendo nettamente i vari piani del racconto, vale a dire l'incipit descrittivo, nel quale viene illustrato lo scenario su cui si staglia la vicenda, e la storia al passato narrata in prima persona da un anonimo protagonista-testimone.

Nel testo originale invece il passaggio dalla parte descrittiva a quella narrativa avviene in maniera quasi impercettibile, il lettore viene trascinato dentro la storia fantastica quasi senza accorgersene; il piano della realtà e quello del sogno vengono così a confondersi, a sovrapporsi l'uno all'altro, a sfumare quasi uno dentro l'altro senza che sia più possibile distinguerli. Contribuiscono a produrre questo effetto il continuum temporale (da un punto di vista formale il tempo verbale utilizzato, pur avendo un diverso statuto -presente di definizione nell'incipit, presente storico nella scena che prelude all'arrivo dello sconosciuto- è pur sempre un presente) e l'assenza di un determinante temporale che indichi in maniera precisa l'univocità della vicenda in questione. Nel testo originale il lettore è invaso da una

sensazione di smarrimento e sulle prime fatica a comprendere se il narratore stia ancora descrivendo le proprie abitudini festive (il costume di trascorrere le giornate di bel tempo nel *Tiergarten*, abbandonandosi ai piacevoli giochi della fantasia e del sogno, mentre tutt'attorno a lui è un tumultuare di persone e di suoni) oppure se sia entrato nel vivo della narrazione e si appresti a raccontare una storia in particolare, di cui è stato protagonista in un'occasione ben precisa.

Hoffmann:

«Der Spätherbst hat gewöhnlich noch einige schöne Tage. Die Sonne tritt freundlich aus dem Gewölk hervor, und schnell verdampft die Nässe in der lauen Luft, welche durch die Straßen weht. Dann sieht man eine lange Reihe, buntgemischt -Elegants, Bürger mit der Hausfrau und den lieben Kleinen in Sonntagskleidern, Geistliche, Jüdinnen, Referendare, Freudenmädchen, Professoren, Putzmacherinnen, Tänzer, Offiziere u.s.w. durch die Linden, nach dem Tiergarten ziehen. Bald sind alle Plätze bei Klaus und Weber besetzt; der Mohrrüben-Kaffee dampft, die Elegants zünden ihre Zigaros an, man spricht, man streitet über Krieg und Frieden, über die Schuhe der Mad. Bethmann, ob sie neulich grau oder grün waren, über den geschlossenen Handelsstaat und böse Groschen u.s.w., bis alles in eine Arie aus Fanchon zerfließt, womit eine verstimmte Harfe, ein paar nicht gestimmte Violinen, eine lungensüchtige Flöte und ein spasmatisher Fagott sich und die Zuhörer quälen. Dicht an dem Geländer, welches den Weberschen Bezirk von der Heerstraße trennt, stehen mehrere kleine runde Tische und Gartenstühle; hier atmet man freie Luft, beobachtet die Kommenden und Gehenden, ist entfernt von dem kakophonischen Getöse jenes vermaledeiten Orchesters: da setzte ich mich hin, dem leichten Spiel meiner Fantasie mich überlassend, die mir befreundete Gestalten zuführt, mit denen ich über Wissenschaft, über Kunst, über alles, was dem Menschen am teuersten sein soll, spreche. Immer bunter und bunter wogt die Masse der Spaziergänger bei mir vorüber, aber nichts stört mich, nichts kann meine fantastische Gesellschaft verscheuchen. Nur das verwünschte Trio eines höchst niederträchtigen Walzers reißt mich aus der Traumwelt.

Die kreischende Oberstimme der Violine und Flöte, und des Fagotts schnarrenden Grundbaß allein höre ich; sie gehen auf und ab fest aneinander haltend in Oktaven, die das Ohr zerschneiden, und unwillkürlich, wie jemand, den ein brennender Schmerz ergreift, ruf ich aus: Welche rasende Musik! die abscheulichen Oktaven! -Neben mir murmelt es: Verwünschtes Schicksal! schon wieder ein Oktavenjäger! Ich sehe auf und werde nun erst gewahr, daß, von mir unbemerkt, am demselben Tische ein Mann Platz genommen hat, der seinen Blick starr auf mich richtet, und von dem nun mein Auge nicht wieder los kommen kann. Nie sah' ich einen Kopf, nie eine Gestalt, die so schnell einen so tiefen Eindruck auf mich gemacht hätten.»¹

Loève-Weimars:

«La fin de l'été a souvent de beaux jours à Berlin. Le soleil perce joyeusement les nuages, et l'air humide, qui se balance sur les rues de la cité, s'évapore légèrement à ses rayons. On voit alors de longues files de promeneurs, un mélange chamarré d'élégants, de bons bourgeois avec leurs femmes et leurs enfants en habits de fête, d'ecclésiastiques, de juifs, de

¹ *Ritter Gluck*, pp.19-20. Versione italiana: «A Berlino il tardo autunno porta ancora, di solito, alcune belle giornate. Un sole gentile fa capolino dietro le nubi e l'umidità evapora rapidamente al soffio d'aria tiepida che spazza le strade. Zerbinotti eleganti, borghesi con la moglie e i cari frugoletti vestiti a festa, sacerdoti, ebrei, referendari, ragazze di piacere professori, sacerdotesse, modiste, ballerini, ufficiali e via dicendo percorrono la Unter den Linden diretti al Tiergarten. In breve, da Klaus und Weber, tutti i tavolini sono occupati: il caffè di cicoria fuma nelle tazzine, gli elegantoni accendono i loro sigari, si chiacchiera, si discute di guerra e di pace, delle scarpe viste l'ultima volta nei piedi di Madame Bethmann (...erano verdi?...erano nere?...), dello stato commerciale chiuso, del "Groschen" svalutato, eccetera, eccetera, fino a che tutti questi discorsi non vengono sommersi da un'aria della *Fanchon* eseguita, per lo strazio degli ascoltatori, da un paio di violini scordati, un flauto tisico e un fagotto asmatico. Lungo lo steccato che separa il terreno di Weber dalla Heerstraße c'è una lunga fila di tavolini rotondi e sedie da giardino. Qui si respira aria buona, si osserva chi va e chi viene e si è lontani dal cacofonico strepito di quella maledetta orchestrina; perciò qui mi siedo e mi abbandono al lieve gioco della fantasia. Ed eccomi circondato da una folla di figure amiche con cui parlare di scienza, d'arte e di tutto ciò che dovrebbe esser più caro agli uomini.

La massa dei passanti ondeggia sempre più fitta e variopinta davanti a me ma nulla mi disturba, nulla può mettere in fuga i miei incorporei compagni. Soltanto il maledetto trio d'un banalissimo valzer mi strappa al mio mondo di sogno. Odo unicamente lo stridulo soprano dei violini e del flauto e i bassi ronfanti del fagotto salire e scendere associati in ottava. E' un vero strazio per l'orecchio. Come sotto l'effetto d'una trafittura dolorosa esclamo senza volerlo: -Che musicaccia!...Esecrabili ottave!... Accanto a me qualcuno mormora: -Destino infame!...Ecco un altro cacciatore di ottave! Alzo gli occhi e soltanto allora mi accorgo che un signore ha preso posto al mio tavolino. Mi fissa -ed io non posso più distogliere lo sguardo da lui.

Mai avevo visto una testa, una figura che producessero in me un'impressione così immediata e profonda.» (*Il cavaliere Gluck*, pp.9-10)

filles de joie, de professeurs, d'officiers et de danseurs, passer sous les allées de tilleuls, et se diriger vers le jardin botanique. Bientôt toutes les tables sont assiégées chez Klaus et chez Weber ; le café de chicorée fume en pyramides tournoyantes, les jeunes gens allument leurs cigares, on parle, on dispute sur la guerre et la paix, sur la chaussure de madame Bethmann, sur le dernier traité de commerce et la dépréciation des monnaies, jusqu'à ce que toutes les discussions se perdent dans les premiers accords d'une ariette de Fanchon, avec laquelle une harpe discorde, deux violons fêlés et une clarinette asthmatique viennent tourmenter leurs auditeurs et se tourmenter eux-mêmes. Tout proche de la balustrade qui sépare la rue de la rotonde de Weber, sont plusieurs petites tables environnées de chaises de jardin ; là, on respire un air pur, on observe les allants et les venants, et on est éloigné du bourdonnement cacophonique de ce maudit orchestre : c'est là que je viens m'asseoir, m'abandonnant aux légers écarts de mon imagination, qui m'amène sans cesse des figures amies avec lesquelles je cause à l'aventure, des arts, des sciences et de tout ce qui fait la joie de l'homme. La masse des promeneurs passe devant moi, toujours plus épaisse, toujours plus mêlée, mais rien ne me trouble, rien ne m'enlève à mes amis fantastiques. Une aigre valse échappée des maudits instruments me rappelle quelquefois du pays des ombres ; je n'entends que la voix criarde des violons et de la clarinette qui brait ; elle monte et elle descend le long d'éternelles octaves qui me déchirent l'oreille, et alors la douleur aiguë que je ressens m'arrache une exclamation involontaire. -Oh ! les infernales octaves ! m'écraiai-je un jour.

J'entendis murmurer auprès de moi : Fâcheux destin ! encore un chasseur d'octaves ! Je me levai et je m'aperçus qu'un homme avait pris place à la même table que moi. Il me regardait fixement, et je ne pus à mon tour détacher mes regards des siens. Jamais je n'avais vu une tête et une figure qui eussent fait sur moi une impression aussi subite et aussi profonde.»¹

Ci preme ora fare alcune considerazioni circa la terminologia musicale impiegata nel racconto ; i pochi esempi che proponiamo qui di seguito

¹ *Gluck*, pp.285-286.

dovrebbero bastare a mettere in evidenza come il traduttore si allontani dal testo originale, operando delle semplificazioni e delle riduzioni, probabilmente spinto dalla necessità di produrre una versione che potesse essere accessibile su larga scala.

Loève-Veimars si prende le più grandi libertà soprattutto con la designazione dei singoli strumenti musicali; l'orchestrina malandata che "allietta" le giornate dei visitatori del Tiergarten è composta da un'arpa, un paio di violini, un flauto e un fagotto:

«[...] Bis alles in eine Arie aus Fanchon zerfließt, womit eine verstimmte Harfe, ein paar nicht gestimmte Violinen, eine lungensüchtige Flöte und ein spasmatisher Fagott sich und die Zuhörer quälen.»¹

Loève-Veimars non menziona né il flauto né il fagotto, ma cita, quale terzo strumento, il clarinetto:

«[...] Jusqu'à ce que toutes les discussions se perdent dans les premiers accords d'une ariette de Fanchon, avec laquelle une harpe discorde, deux violons fêlés et une clarinette asthmatique viennent tourmenter leurs auditeurs et se tourmenter eux-mêmes.»²

Poco oltre il narratore insiste sul rumore insopportabile prodotto dall'orchestra ed elenca di nuovo gli strumenti che la compongono: violini, flauti e fagotto:

«Die kreischende Oberstimme der Violine und Flöte, und des Fagotts schnarrenden Grundbaß allein höre ich [...].»³

¹ Ritter Gluck, p.19. Versione italiana: « [...] Fino a che tutti questi discorsi non vengono sommersi da un'aria della *Fanchon* eseguita, per lo strazio degli ascoltatori, da un paio di violini scordati, un flauto tisco e un fagotto asmatico.» (*Il cavaliere Gluck*, p.9)

² Gluck, p.285.

³ Ritter Gluck, p.20. Versione italiana: «Odo unicamente lo stridulo soprano dei violini e del flauto e i bassi ronfanti del fagotto [...].» (*Il cavaliere Gluck*, p.9)

di nuovo Loève-Weimars sostituisce il flauto e il fagotto con un unico strumento, che forse a suo avviso li riassume entrambi, il clarinetto:

« [...] Je n’entends que la voix crierde des violons et de la clarinette qui brait [...].»¹

Il traduttore è ancora meno preciso quando deve procedere alla descrizione dei pezzi musicali che vengono eseguiti (o mimati, come nel caso della seconda performance del Ritter Gluck all’interno del locale) nel racconto; dobbiamo ascrivere questa scarsità di scrupolo e attenzione al solo desiderio di produrre un testo più chiaro e più esplicito per non disattendere le aspettative di un vasto pubblico, oppure anche ad una difficoltà del traduttore di comprendere prima e di trasferire poi nella lingua d’arrivo concetti che attengono ad un ambito ben preciso, specialistico come quello della musica? (che Hoffmann conosce approfonditamente ma con cui Loève-Weimars, a quanto ci risulta, non possiede uguale familiarità).

Nella scena che descrive lo sconosciuto mentre canta il coro delle sacerdotesse dell’*Ifigenia in Tauride* il narratore rimarca come questi accompagna l’entrata del “tutti” tamburellando con le dita contro il vetro della finestra, alla quale si è appoggiato per eseguire il suo pezzo:

«[...] Dann trat er ans Fenster und sang kaum vernehmlich² den Chor der Priesterinnen aus der Iphigenia in Tauris, indem er dann und wann bei dem Eintreten der Tutti an die Fensterscheiben klopfte.»³

Loève-Weimars non fa invece alcun cenno al termine specialistico “tutti”¹ e procede ad una soppressione:

¹ Gluck, p.286.

² La traduzione di Loève-Weimars si rivela imprecisa anche da altri punti di vista, in particolare vengono omessi due avverbi («vernehmlich»; «dann und wann») che nell’originale precisano con che modalità viene compiuto il gesto da parte dello sconosciuto.

³ *Ritter Gluck*, p.23. Versione italiana: «[...] Poi andò alla finestra e si mise a canticchiare sottovoce il coro delle sacerdotesse della *Ifigenia in Tauride*, tamburellando di tanto in tanto l’entrata del “tutti” contro il vetro.» (*Il cavaliere Gluck*, p.12)

« [...] Puis il s'approcha de la fenêtre, et fredonna le chœur des prêtresses d'*Iphigénie en Tauride*, en s'accompagnant du bruit de ses doigts sur les vitres.»²

Il traduttore, che probabilmente ignora il significato del termine «Dreiklang» (che indica il perfetto accordo di tre suoni, vale a dire il fondamentale, la quinta e la terza) oppure teme che il suo pubblico possa provare un certo imbarazzo e stupore nei confronti di esso, lo sostituisce con un sostantivo di uso più corrente e comune, suscettibile di suonare più familiare ai suoi lettori, come «diapason» (che però si discosta completamente dal significato del termine originale, dato che esso designa il registro di una voce o di uno strumento e non un tipo di accordo).

Hoffmann:

«Schaut die Sonne an; sie ist die Dreiklang, aus dem die Akkorde, Sternen gleich, herabschießen und euch mit Feuerfaden umspinnen.»³

Loève-Weimars:

«Voyez ce soleil; c'est le diapason d'où les accords, semblables à des astres, vous plongent et vous enveloppent dans des flots de lumière.»⁴

In due punti del testo il narratore fa cenno all'eufonio, un particolarissimo inventato a fine settecento e con caratteristiche simili alla glasarmonica. Nel primo caso (in cui il termine è usato in senso metaforico, per indicare la creatività e l'ispirazione) il traduttore rispetta il testo originale, come segue:

¹ Così viene definito il termine «tutti» nell'*Enciclopedia della Musica* (Milano, Garzanti, 1974): «Nelle composizioni per orchestra o per coro, il termine prescrive l'intervento di tutto il complesso corale od orchestrale.»

² *Gluck*, p.288.

³ *Ritter Gluck*, p.24. Versione italiana: «Guardate il sole: è la triade perfetta da cui discendono, come le stelle, gli accordi e vi avvolgono in un viluppo di fili infuocati.» (*Il cavaliere Gluck*, p.13)

⁴ *Gluck*, p.289.

«Es wurde zu heiß, und der Euphon fing an zu klingen. »¹

Loève-Veimars:

«Il commençait à faire trop chaud, et l'Euphon commençait à résonner. »²

Nel secondo caso invece sopprime per intero la frase in oggetto:

« [...] Und ich hatte mich bereitet dazu durch Fasten und Gebet, weil ich weiß, daß der Euphon von diesen Massen viel zu sehr bewegt wird und unrein anspricht! »³

Loève-Veimars:

«Et je m'étais préparé à l'entendre par le jeûne et la prière!»⁴

Nella penultima pagina il narratore ripete per due volte, a breve distanza l'una dall'altra, il termine “melisma” (che indica un abbellimento formato da più note eseguite con una sola sillaba);⁵ Loève-Veimars utilizza in entrambe le circostanze un più generico, più comprensibile (ma evidentemente meno preciso perché non appartenente al registro specialistico della musica) «variations»:

«[...] Er wußte den einfachen Hauptgedanken so viele melodiose Melismen anzureihen [...].»⁶

¹ Ritter Gluck, p.26. Versione italiana: «-Faceva troppo caldo; e l'eufonio aveva incominciato a suonare.» (*Il cavaliere Gluck*, p.14)

² Gluck, p.291.

³ Ritter Gluck, p.27. Versione italiana: «E sì che mi ci ero preparato con digiuni e preghiere, ben sapendo che l'eufonio rimane troppo commosso da tali masse, e suona impuro!» (*Il cavaliere Gluck*, p.15)

⁴ Gluck, p.292.

⁵ Questa la definizione che ci viene fornita dalla già citata *Enciclopedia della Musica*: «Nella musica vocale, ornamentazione melodica di carattere espressivo (non virtuosistico), costituita dall'esecuzione di più note su una sillaba del testo.»

⁶ Ritter Gluck, p.30. Versione italiana: «[...] Le semplici idee essenziali venivano ripetute con una tale fioritura di melismi [...].» (*Il cavaliere Gluck*, p.17)

Loève-Veimars:

«[...] Il savait rattacher à tant de variations brillantes le motif principal [...].»¹

E, ancora :

«Zuweilen sang er, wenn beide Hände in künstlichen Melismen arbeiteten, das Thema mit einer Tenorstimme [...].»²

Loève-Veimars:

«Quelquefois, tandis que ses deux mains travaillaient d'ingénieuses variations, il chantait le thème avec une agréable voix de ténor [...].»³

Pur senza ricorrere a tagli sistematici e radicali del testo di partenza Loève-Veimars dà tuttavia prova di una certa negligenza e imprecisione, comportamento che tradisce da parte sua una certa insensibilità nei confronti del tema musicale e del dissidio interiore del protagonista che ad esso è inestricabilmente connesso. Per i personaggi di Hoffmann, Gluck in primo luogo, la musica rappresenta un Assoluto ed è oggetto di un vero e proprio culto, melomania che confina spesso pericolosamente con la dissociazione psichica. Il processo di *vulgarisation* attuato da Loève-Veimars, che risponde alla necessità di mettere il racconto alla portata di un pubblico di vaste proporzioni e di eterogenea composizione, finisce con il dare una lettura un po' sbrigativa e superficiale del personaggio e della sua esaltazione appassionata ed enfatica della musica.

¹ Gluck, p.294.

² Ritter Gluck, p.30. Versione italiana: «Talvolta, mentre le mani eseguivano complicati melismi, egli cantava il tema con gradevole voce tenorile [...].» (*Il cavaliere Gluck*, p.18)

³ Gluck, p.294.

Nel complesso è possibile affermare che la versione di Loève-Veimars rispetta e conserva, grosso modo, il *Gehalt*, del testo di partenza; a differenza di quanto accade in altri testi che avremo modo di prendere in esame successivamente, il *Ritter Gluck* non soffre, nella traduzione francese, di flagranti e sistematiche soppressioni. Loève-Veimars restituisce dunque ai lettori francesi la storia in tutte le sue parti e rispetta l'ordine in cui le varie fasi della vicenda sono concatenate. I rimaneggiamenti che abbiamo rilevato nel corso della presente analisi mettono tuttavia in evidenza la differenza sostanziale che intercorre tra il testo di partenza e il testo di arrivo, soprattutto per quanto attiene al rispetto delle intenzioni e della poetica dell'autore.

Loève-Veimars, perpetrando l'equivoco linguistico su cui si basa il fortunato titolo da lui prescelto per la raccolta (*Contes fantastiques*), traduce l'espressione «fantastische Gesellschaft», con cui l'io narrante designa le creature partorite dalla sua fervida immaginazione, con il sintagma «mes amis fantastiques», sfruttando la parentela sonora tra l'aggettivo tedesco e quello francese:

Hoffmann:

«Immer bunter und bunter wogt die Masse der Spaziergänger bei mir vorüber, aber nichts stört mich, nicht kann meine fantastische Gesellschaft verscheuchen.»¹

Loève-Veimars:

«La masse des promeneurs passe devant moi, toujours plus épaisse, toujours plus mêlée, mais rien ne me trouble, rien ne m'enlève à mes amis fantastiques.»²

¹ *Ritter Gluck*, pp.19-20. Versione italiana: «La massa dei passanti ondeggia sempre più fitta e variopinta davanti a me ma nulla mi disturba, nulla può mettere in fuga i miei incorporei compagni.» (*Il cavaliere Gluck*, p.9)

² *Gluck*, pp.285-286.

La scelta del traduttore non è corretta da un punto di vista semantico, poiché mentre l'espressione tedesca focalizza il carattere *imaginaire* di queste entità (e «fantastische Gesellschaft» acquista un significato prossimo a quello di «Traumwelt»), quella utilizzata da Loève-Veimars vuole invece sottolinearne il carattere anomalo, assurdo, *bref* fantastico. In questo modo il traduttore cerca di esibire fin da subito il carattere fantastico del racconto, anche a costo di operare una forzatura linguistica sul testo di partenza, salvo poi non riuscire a rispettare e riprodurre in tutte le sue componenti, con un'incoerenza che non è affatto rara in Loève-Veimars, l'impianto fantastico del racconto, effettuando alcuni spregiudicati interventi. Come abbiamo rilevato in apertura di capitolo, l'omissione del sottotitolo, che Loève-Veimars considera alla stregua di elemento accessorio e superfluo di cui ci si può sbarazzare senza troppe remore, fa sì che nella versione francese non si “metta in funzione” il dispositivo dell'ambiguità, della *Mehrdeutigkeit* su cui si regge invece l'intero racconto hoffmanniano. A questo si aggiunge l'uso arbitrario che Loève-Veimars fa dei tempi verbali: il traduttore preferisce ristrutturare il racconto in maniera più logica e razionale, creando una netta separazione all'interno del testo tra l'introduzione descrittiva e la sezione narrativa, passaggio che viene chiaramente indicato dallo slittamento dal tempo presente al passato; nell'originale invece Hoffmann rende quasi impercettibile la transizione dal quadro realistico dell'incipit alla dimensione “altra” che accoglie l'evento fantastico (che coincide con l'apparizione repentina del sedicente Gluck) tramite l'utilizzo, senza distacchi, del tempo presente. Loève-Veimars mostra anche una certa negligenza nel tratteggiare una figura tipica della letteratura fantastica e più specificamente della produzione hoffmanniana qual è il personaggio dello sconosciuto, la cui improvvisa intrusione all'interno del café berlinese suscita una reazione di profondo perturbamento nell'io narrante.

Il traduttore registra con insolita precisione lo smarrimento psicologico in cui sprofonda il narratore alla vista del vecchio, che esprime sorpresa e stupore ad ogni incontro con il misterioso e geniale musicista.

A incuriosire l'io narrante è, per prima cosa, l'aspetto fisico dello sconosciuto:

«Nie sah ich einen Kopf, nie eine Gestalt, die so schnell einen so tiefen Eindruck auf mich gemacht hätten.»¹

Loève-Weimars:

«Jamais je n'avais vu une tête et une figure qui eussent fait sur moi une impression aussi subite et aussi profonde.»²

Anche il suo strano modo di abbigliarsi sollecita da parte del narratore un commento analogo:

«Ich bemerkte mit Verwunderung, daß er, unter demselben eine gestickte Weste mit langen Schößen, schwarz samtne Beinkleider und einen ganz kleinen, silbernen Degen trug.»³

Loève-Weimars:

«[...] Je remarquai avec surprise qu'il portait sous ce vêtement une veste brodée, une culotte de velours et une petite épée d'argent.»⁴

¹ *Ritter Gluck*, p.20. «Mai avevo visto una testa, una figura che producessero in me un'impressione così immediata e profonda.» (*Il cavaliere Gluck*, p.10).

² *Gluck*, p.286.

³ *Ritter Gluck*, p.23. Versione italiana: «Io notai con stupore che portava un panciotto ricamato, giubba con falde lunghe, calzoni di velluto nero e spadino d'argento.» (*Il cavaliere Gluck*, p.12)

⁴ *Gluck*, p.288.

Non meno curiose e inaspettate sono le variazioni che lo strano personaggio apporta a un brano tratto dall'*Ifigenia in Aulide* di Gluck, che egli canta con voce appena percettibile:

«Mit Verwundern bemerkte ich, daß er gewisse andere Wendungen der Melodie nahm, die durch Kraft und Neuheit frappierten.»¹

Loève-Veimars:

«Je remarquais avec étonnement qu'il y introduisait de nouvelles phrases musicales, dont l'énergie m'agita.»²

I confusi discorsi dell'uomo risultano incomprensibili al suo interlocutore:

«Ich verstehe Sie nicht!»³

Loève-Veimars:

«Je ne vous comprends pas.»⁴

L'io narrante osserva con malcelata meraviglia l'eccentrico appartamento dello sconosciuto:

«[...] Der Anblick des sonderbar ausgestatteten Zimmers überraschte mich nicht wenig.»⁵

Loève-Veimars:

¹ Ritter Gluck, p.23. «Con meraviglia notai che qua e là variava la melodia; ma erano, le sue, nuove pieghe melodiche d'una forza, d'una novità impressionanti.» (*Il cavaliere Gluck*, p.12)

² Gluck, pp.288-289.

³ Ritter Gluck, p.26. Versione italiana: «Non la capisco.» (*Il cavaliere Gluck*, p.14)

⁴ Gluck, p.291.

⁵ Ritter Gluck, p.29. Versione italiana: «Rimasi non poco stupito al vedere il curioso arredamento del salotto [...]» (*Il cavaliere Gluck*, p.17)

«[...] Le singulier arrangement [de ce lieu] ne me surprit pas peu.»¹

Le parole sembrano venirgli meno quando si rende conto che il virtuoso musicista legge uno spartito sul quale non è scritta alcuna nota:

«Wer schildert mein Erstaunen! ich erblickte rastrierte Blätter, aber mit keiner Note beschrieben.»²

Loève-Weimars:

«[...] Quel fut mon étonnement! je vis du papier réglé, et pas une note ne s'y trouvait écrite.»³

Come già in occasione della prima esibizione all'interno del café, l'uomo sa modulare la musica di Gluck con una genialità che lascia sbigottito l'io narrante:

«Er brachte so viele neue geniale Wendungen hinein, daß mein Erstaunen immer wuchs.»⁴

Loève-Weimars:

«Il y introduisit tant de phrases originale, que mon étonnement s'accrut de plus en plus.»⁵

Se il traduttore si mostra attento agli effetti provocati sull'io narrante dall'apparizione repentina del vecchio musicista, non è altrettanto scrupoloso nel descrivere il personaggio e la singolare ambiguità che lo

¹ Gluck, p.293.

² Ritter Gluck, p.29. Versione italiana: «Chi può descrivere il mio stupore?...Vidi soltanto fogli di carta pentagrammata ma, di scritto, neppure una nota!» (*Il cavaliere Gluck*, p.17)

³ Gluck, p.294.

⁴ Ritter Gluck, p.30. Versione italiana: «[...] Tali e tante varianti nuove, geniali, egli vi apportava, per il mio crescente stupore.» (*Il cavaliere Gluck*, p.17)

⁵ Gluck, p.294.

caratterizza. Loève-Veimars sopprime con una certa frequenza la terminologia che rimanda alla stranezza dello sconosciuto, che lo designa come un essere che si discosta dalla normalità (aggettivi ricorrenti come «sonderbar» e «skurriel» vengono infatti espunti nella versione francese), tratto che si rivela nel suo aspetto fisico, nel suo comportamento ma anche nei suoi incomprensibili discorsi. Il traduttore omette altresì alcuni significativi dettagli relativi alla sua apparenza esteriore e al suo modo di atteggiarsi (quali il colore nero di alcuni capi d'abbigliamento, l'eccessiva magrezza del volto, le orecchie esageratamente prominenti e la fulmineità dei gesti), che Hoffmann utilizza per designare implicitamente e allusivamente l'appartenenza del personaggio ad un regno superiore; questo modo di procedere tradisce da parte di Loève-Veimars l'intenzione consapevole di conferire al personaggio uno statuto più marcatamente umano e terrestre, una dimensione di più scoperta normalità (l'abile musicista appare nella versione francese come un personaggio più assennato e meno inquietante di quanto non appaia nel testo di partenza). Questa riduzione della bizzarria del personaggio risponde alla volontà di produrre un testo che non sconvolga oltremisura il proprio pubblico di lettori; Loève-Veimars tratteggia un Gluck originale e curioso, ma arretra di fronte a certi eccessi del testo originale (l'insistenza quasi ossessiva con cui Hoffmann parla della singolarità del personaggio dev'essergli sembrata inaccettabile e sconveniente, perciò si è ben guardato dal riprodurla nella sua versione equilibrata e misurata).

Il Ritter Gluck soffre dunque nella versione francese di una certa semplificazione, che lo priva dello spessore e della centralità che gli conferisce invece Hoffmann; ad essere oggetto di rimaneggiamenti non è solo il suo ruolo di personaggio fantastico, bensì anche il suo statuto di artista geniale. Abbiamo rilevato infatti come il traduttore tratti con una certa mancanza di precisione questioni cruciali come il rapporto tra il bislacco sconosciuto e il mondo dell'arte; Loève-Veimars in particolare non tratteggia con il dovuto scrupolo la *Begeisterung* di cui cade "vittima" il

personaggio ogni volta che la musica aleggia nell'aria, impossessandosi di ogni sua fibra e trasformando il suo corpo in una sorta di strumento al servizio del suono.

Un altro tema romantico, che assume un rilievo cruciale nell'opera hoffmanniana è quello del sogno; le scelte lessicali operate dal traduttore rivelano anche in questo caso una certa *nonchalance*: l'imperativo di servirsi di una prosa elegante e scorrevole che rifugga le ripetizioni e l'enfasi eccessiva, unito al bisogno di approntare un testo di facile e chiara comprensione, hanno la meglio sulla necessità di rispettare la poetica dell'autore. Il lungo, enigmatico e complesso racconto del Ritter Gluck sul Regno dei Sogni viene dunque piegato alle esigenze e alle aspettative del pubblico, perdendo buona parte del suo valore simbolico, a favore di una maggiore trasparenza e di uno stile più lineare, ma anche più piatto e meno espressivo.

La volontà di accondiscendere alle esigenze del lettorato francese coevo, motivazione che forse va di pari passo con l'oggettiva difficoltà rappresentata dal linguaggio specialistico dell'originale, induce Loève-Veimars a trattare con grande imprecisione ed eccessivo grado di semplificazione i termini e, più in generale, le parti descrittive che attengono all'ambito musicale. Nella versione francese lo statuto di *Musikerzählung*, che fa del *Ritter Gluck* un testo ibrido, in qualche modo a metà strada tra il racconto e la recensione musicale, viene infatti notevolmente sminuito e svilto.

2. Agafia (*Erscheinungen*)

Erscheinungen, un breve racconto della raccolta *Die Serapionsbrüder* (1819-1821), è uno dei primissimi testi che Loève-Veimars fa conoscere al pubblico francese, pubblicandolo nelle pagine della «Revue de Paris» in data 12 luglio 1829 con il titolo *Souvenir du siège de Dresde*. Il «Mercure

des salons» lo ripropone il 3 aprile del 1830, con una leggera modifica del titolo (*Le siège de Dresde*); il 15 giugno dello stesso anno il «Mémorial de la Scarpe» lo presenta con quello che sarà il titolo definitivo, adottato anche dalle edizioni in volume, *Agafia*; sarà infine la volta de «Le Voleur», che lo sottopone ai propri lettori in data 15 ottobre 1831.

Per quanto attiene alla pubblicazione in volume, *Agafia* fa parte, insieme a *L'homme au sable*, *La cour d'Artus*, *Don Juan* e *Gluck* dell'ottavo tomo della prima edizione delle *Œuvres complètes* (*Contes fantastiques*, maggio 1830); esso mantiene la medesima collocazione (tomo VIII) anche nella ristampa delle *Œuvres complètes*, che esce in libreria nel corso del 1836.

La frequenza con la quale viene riproposto il racconto e la priorità cronologica che gli viene accordata (è il secondo testo, dopo *Gluck*, che Loève-Veimars sottopone alla «Revue de Paris», uno dei primi brani dunque dell'autore tedesco con cui viene confrontato il pubblico di lettori francese) dimostrano un evidente interesse da parte del traduttore, spiegabile con due probabili motivazioni: il sostrato storico della vicenda, che non può non allettare un appassionato cultore della materia qual è Loève-Veimars, nella duplice veste di scrittore e traduttore (*Agafia* trae spunto da un evento realmente accaduto cui lo stesso Hoffmann avrebbe assistito in prima persona, l'assedio della città di Dresda nel 1813), e il diretto coinvolgimento della Francia nell'episodio che fa da sfondo al racconto (le truppe assediante sono infatti quelle di Napoleone).

Sia *Erscheinungen* che gli altri racconti che Loève-Veimars trae dalla suddetta *Sammlung* acquisiscono una diversa fisionomia all'interno delle *Œuvres complètes*, dato che vengono presentati in una veste completamente differente: Hoffmann li inserisce all'interno di una cornice narrativa, costituita dai *Gespräche* di sei amici (Ottmar, Vinzenz, Sylvester, Lothar,

Cyprian e Theodor),¹ i cosiddetti Confratelli di San Serapione, mentre il traduttore li sottopone al suo pubblico come singoli brani, aventi una propria autonomia.

La cornice narrativa con cui Hoffmann “riveste” racconti precedentemente pubblicati singolarmente è chiamata anzitutto a conferire coerenza e coesione a testi alquanto variegati, di differente tipologia (nei *Serapionsbrüder* confluiscono infatti brevi aneddoti ma anche racconti molto lunghi, il tono comico coesiste con quello tragico, la leggerezza si alterna a riflessioni gravi e serie) e a proporre per le storie ivi contenute commenti e critiche. I *Rahmengespräche* sono infatti un luogo privilegiato in cui Hoffmann, dando prova di una straordinaria capacità di autoironia e autocritica, giudica con straordinaria obiettività ed inclemenza i propri racconti, di cui evidenzia non solo i pregi ma anche e soprattutto i punti deboli, facendo dei Confratelli i portavoce del proprio punto di vista. Nelle conversazioni dei Confratelli vengono anche definite le linee teoriche dell'estetica hoffmanniana, di cui i singoli racconti rappresentano una concreta *mise en oeuvre*; il luogo in cui questi principi vengono per la prima volta enunciati (per poi essere ribaditi e richiamati nelle conversazioni successive) è il racconto di apertura dell'*Einsiedler Serapion*. Gli aspetti principali dell'estetica hoffmanniana così come essa viene delineata all'interno dei *Serapionsbrüder* sono anzitutto l'aspetto creativo del “fare” poetico secondo il quale fonte di ogni creazione artistica è la *Fantasie* del poeta, l'occhio interiore, che guida l'artista nella scoperta della vera realtà sollecitandolo ad oltrepassare lo stadio della mimesi, della mera riproduzione del mondo che lo circonda; il poeta possiede infatti non una comune capacità visiva, bensì una superiore capacità visionaria, è il *wahrhafter Seher*. Altrettanto importante è la questione della veridicità: il poeta è colui che racconta solo ciò che ha realmente visto, vissuto ed

¹ Hoffmann, nel delineare la confraternita di San Serapione, trae probabilmente ispirazione dalla cerchia di amici di cui si circonda a Berlino, di cui fanno parte l'amico d'infanzia Julius Eduard Hitzig, Adalbert von Chamisso, Karl-Wilhelm Salice-Contessa, il barone Friedrich La Motte-Fouqué e il celebre medico David Ferdinand Koreff. Agli incontri del gruppo partecipano occasionalmente, fra gli altri, anche Joseph von Eichendorff e Ludwig Tieck.

esperito mentre rifugge da tutto ciò che si è limitato ad apprendere da fonti altrui o da ciò che rimane allo stadio di pura congettura e riflessione. Solo un'opera che possieda il pregio della verità e, conseguentemente, quello della *Lebendigkeit*, potrà ambire a toccare il cuore e la mente degli uomini. Il principio di San Serapione raccomanda infine che la ragione eserciti una funzione di controllo sulla creazione poetica, la quale non origina semplicemente da una spontaneità senza limiti e senza freni, bensì necessita anche di disciplina e riflessione. Tra la cornice narrativa e i singoli racconti esistono infine corrispondenze a più livelli; da un punto di vista strutturale anzitutto, dato che i *Binnenstücke* possono a loro volta essere considerati dei racconti a cornice (la storia che è deputata illuminare, chiarire e spiegare il mistero con cui si aprono le *Erzählungen* si configura come un racconto nel racconto), ma anche da un punto di vista tematico, dato che gli argomenti che vengono sviluppati all'interno dei racconti (che possono essere enucleati in tre macrosezioni, vale a dire l'arte, i fenomeni psicopatologici e il magnetismo animale) sono oggetto di discussione anche nelle conversazioni dei Confratelli.¹

Nella versione "alleggerita" di Loève-Veimars, in cui la cornice narrativa viene completamente eliminata, i racconti vengono concepiti come entità singole, chiuse su se stesse, prive dunque della motivazione teoretica che i *Gespräche* dei Confratelli conferiscono loro, ma anche della fitta trama di richiami strutturali e contenutistici che Hoffmann crea con sapienza e abilità tra i *Binnenstücke* da un lato e il *Rahmenteil* dall'altro.

La procedura seguita dal traduttore, dettata da un'esigenza di semplificazione e dalla volontà di privilegiare non tanto l'Hoffmann esteta e teorico quanto l'Hoffmann narratore, non è così anomala come potrebbe sembrare; come dicevamo poc'anzi i racconti che poi confluiscono nella raccolta denominata *Die Serapionsbrüder* sono in origine scritti e pubblicati da Hoffmann come brani autonomi e in quanto tali possono essere letti e

¹ Cfr. L. Pikulik, *E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den Serapionsbrüder*, Göttingen, Vandenhoeck&Ruprecht, 1987, pp.14-22.

apprezzati. La scelta operata da Loève-Veimars inoltre è tutt'altro che isolata; il suo esempio viene emulato non solo dai traduttori francesi suoi contemporanei,¹ ma anche da edizioni posteriori di indiscusso valore e pregio (basti pensare, fra tutte, all'edizione integrale in lingua francese dei racconti di Hoffmann curata da un fine studioso e traduttore come Albert Béguin).²

Nella raccolta originale *Die Serapionsbrüder* il racconto *Erscheinungen* è presentato dal Confratello Cyprian come uno scritto di vecchia data che egli intende sottoporre all'attenzione e ai giudizi dei propri amici. Loève-Veimars, dovendo sopprimere ogni riferimento ai Confratelli di San Serapione, si vede costretto a modificare la voce narrativa: nella sua versione la storia viene raccontata non in terza persona come nell'originale bensì in prima persona e il personaggio di Anselmus è designato come un amico dell'anonimo io narrante.

Hoffmann:

«Gedachte man der letzten Belagerung von Dresden, so wurde Anselmus noch blässer als er schon sonst war.»³

Loève-Veimars :

«Quand on faisait mention du dernier siège de Dresde, mon ami Anselme devenait toujours plus pâle que d'ordinaire.»⁴

¹ Pensiamo in particolare a Emile de la Bédollière, Xavier Marmier, P. Christian e J.-A.-P.-F. Ancelot.

² *Contes d'Hoffmann*. Edition intégrale des contes réalisée sous la direction d'Albert Béguin, Paris, Club des libraires de France, 1964.

³ Le citazioni dal tedesco, salvo diversa indicazione, sono tratte dalla seguente edizione: E.T.A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, in *Sämtliche Werke*, a cura di H. Steinecke et al., Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, vol. 4, 2001. La suddetta citazione è tratta dal racconto *Ercheinungen*, ibid., p. 863.

Questa la versione in italiano (la presente citazione e le successive sono tratte dalla seguente edizione: E.T.A. Hoffmann, *I confratelli di San Serapione*, in *Romanzi e racconti*, a cura di C. Pinelli, Torino, Einaudi, vol. II, 1969): «Se appena sentiva far cenno all'ultimo assedio di Dresda, Anselmo diventava ancor più pallido di quanto già non fosse» (*Apparizioni*, ibid., p. 776).

⁴ Le citazioni dal francese, salvo diversa indicazione, sono tratte dalla seguente edizione: E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, a cura di J. Lambert, Paris, Garnier-Flammarion, vol. I-III, 1979-1982. La suddetta citazione è tratta da *Agafia*, ibid., vol. II, 1980, p. 297.

Protagonista di *Erscheinungen* è il giovane Anselmus, che i lettori di Hoffmann ben conoscono per essere questi l'eroe di *Der goldne Topf, Märchen* di cui la «Revue de Paris» pubblica un breve estratto il 17 maggio 1829 nella versione di Saint-Marc de Girardin.¹

Il racconto debutta con la visita che Anselmus, in una nebbiosa sera d'autunno, rende ad un amico, per intrattenerlo con una delle sue consuete storie incomprensibili e strampalate. Anselmus in quell'occasione è particolarmente ansioso di rammentare insieme al suo distratto interlocutore il periodo cupo e doloroso dell'assedio della città di Dresda, ferita che appartiene ad un passato ancora recente e che tutti si sforzano disperatamente di dimenticare. Il giovane si rammarica di avere dovuto abbandonare le sue attività di uomo d'arte e di scienza per gettarsi, al pari dei suoi connazionali, nella mischia della guerra. Anselmus desidera soprattutto rendere il suo amico partecipe degli strani eventi in cui è stato suo malgrado coinvolto nella notte di due anni prima, quella che precede l'attacco sferrato dalle truppe francesi in direzione di Meissen.

Ha così inizio il confuso racconto di Anselmus (che si configura come un racconto nel racconto). Verso mezzanotte, mentre sta tornando a casa, il giovane si arresta stupito nei pressi del ponte sull'Elba poiché davanti ai suoi occhi si para un inconsueto spettacolo: un vecchio avvolto in un ampio mantello protende un lungo bastone sulle acque del fiume e accompagna il suo gesto con un lungo e curioso gemito. La scena è bruscamente interrotta dall'arrivo di un battaglione francese, che si appresta ad attraversare il

Citiamo qui di seguito gli altri passaggi del racconto dove si riscontra questa discordanza tra l'originale e la traduzione.

Hoffmann: «Trat Anselmus, den man fern glaubte, ganz unvermutet bei seinem Freunde zur Stubentür hinein.» (*Erscheinungen*, p.863). Loève-Veimars: «Anselme, que je croyais fort éloigné, entra dans ma chambre où se trouvaient plusieurs amis.» (*Agafia*, p.297).

Hoffmann: «Es war ganz finster worden, der Freund wollte Lichter herbeischaffen.» (*Erscheinungen*, p.863) Loève-Veimars: «Il faisait entièrement sombre, un de nous voulut aller chercher des lumières.» (*Agafia*, p.297)

Hoffmann: «Der Freunde mußte unwillkürlich ein wenig lächeln über den wilden Heroismus des friedfertigen Anselmus.» (*Erscheinungen*, p.865) Loève-Veimars: «Nous ne pûmes nous empêcher de sourire de l'humeur guerrière du pacifique Anselme.» (*Agafia*, p.298)

¹ Per maggiori dettagli si rimanda al primo capitolo del presente lavoro. Loève-Veimars, da parte sua, non tradurrà mai questo testo.

ponte. Alla vista dei soldati il vecchio, con fare agile e rapido, si rannicchia per terra e comincia a chiedere l'elemosina con voce stentorea; a turno ufficiali e soldati escono dalle fila per gettare una moneta al povero mendicante. I militari si muovono silenziosi come se presagissero un tragico destino di morte e altrettanto discretamente si rimettono in marcia lungo il ponte.

Quando le truppe si sono allontanate e si è fatto di nuovo buio tutt'attorno, il vecchio si sporge sulle scure acque dell'Elba levando alto il suo bastone con grave maestà; d'improvviso dalle insondabili profondità del fiume si leva una voce soffocata che parla in lingua russa e invoca un certo Michail Popovič. Il vecchio fa eco a quelle strane parole urlando a gran voce il nome di Agafia,¹ mentre in lontananza, sulle montagne di Meissen, si levano alte le fiamme dei combattimenti. L'attenzione di Anselmus, che osserva la scena pieno di stupore, è d'improvviso attratta da una scura figura di fanciulla che, dopo avere diguazzato nelle fredde acque dell'Elba, si arrampica faticosamente lungo il parapetto del ponte, giungendo in breve nei pressi del giovane. Il vecchio continua a chiamarla a gran voce con il nome di Agafia mentre ad Anselmus pare di riconoscere nella sconosciuta la giovane Dorotea, la graziosa contadina che, dopo avere assistito al saccheggio della propria abitazione e all'uccisione del padre da parte del nemico, ha trovato rifugio presso il suo padrone di casa. Anselmus non fa in tempo a pronunciare il suo nome che si sente afferrare e trascinare via con forza. Subito dopo la ragazzina, tremante per il freddo, con i capelli fradici e le vesti inzuppate, ingiunge ad Anselmus di non parlare, altrimenti saranno entrambi puniti con la morte, poi stringe a sé il giovane esterrefatto, che al contatto con il corpo di Dorotea si sente ardere di desiderio e d'amore. Tutt'a un tratto Dorotea comincia a fare strani discorsi, nomina un certo Aleksej e la città di Mosca, poi d'un tratto estrae un coltello e tenta di ammazzare Anselmus. A quel punto il vecchio, che di nuovo si rivolge alla fanciulla chiamandola Agafia, sferra un forte colpo con il bastone al povero

¹ Agafia è un personaggio dell'opera di Zacharias Werner *Das Kreuz an der Ostsee*.

Anselmus, ma questi viene per fortuna messo in salvo da Dorotea. Nei giorni a venire Anselmus chiede notizie di Dorotea al padrone di casa; la fanciulla, che è solita portargli il caffè la mattina, sembra essere scomparsa nel nulla. L'uomo gli fa sapere che lei e il mendicante sono stati riconosciuti, portati via a forza e fucilati. In cuor suo però Anselmus sa che la bella giovane si è messa in salvo e confida all'amico di avere ricevuto da lei, all'indomani della dipartita del nemico, un pane nuziale cotto dalle sue graziose mani. Anselmus, nonostante le insistenze dell'amico per saperne di più, non rivela altri particolari sulla misteriosa avventura che lo ha visto protagonista, e su questa considerazione si chiude il racconto letto da Cyprian.

Pur essendo questa *Erzählung* particolarmente breve, essa subisce consistenti rimaneggiamenti nella versione francese; si rilevano in particolare soppressioni e trasformazioni di significato.

In primo luogo il traduttore sostituisce il titolo allusivo e misterioso dell'originale (*Erscheinungen*), che rimanda implicitamente agli strani fenomeni che fanno improvvisamente irruzione nell'esistenza del protagonista, con un titolo che non ha nulla di "fantastico" e che si limita a mettere in primo piano il personaggio femminile della storia, la bella Agafia.

Il titolo adottato originariamente nella versione in rivista (*Souvenir du siège de Dresde* e la successiva variante *Le siège de Dresde*) esprime ancora più esplicitamente la volontà del traduttore di ricusare la dimensione soprannaturale dell'avventura narrata mettendone in evidenza viceversa il sostrato storico.

Fin dal principio la versione francese appare mutilata: Loève-Weimars sopprime infatti un lungo passaggio nella sezione iniziale del racconto, che corrisponde al confuso e insensato discorso di Anselmus. Il traduttore si limita ad affermare che il giovane è un personaggio alquanto bizzarro e

originale, che si lancia in monologhi di difficile comprensione non appena venga affrontato il delicato argomento dell'assedio di Dresda, ma evita di riferire direttamente le parole con cui Anselmus dà prova evidente della propria stranezza.

Nella traduzione cade anche il riferimento al personaggio di Lindhorst con cui Anselmus chiude il proprio soliloquio insensato, riferimento che rende ancor più esplicito il legame che sussiste tra *Erscheinungen* e il già citato *Der goldne Topf* (Lindhorst è infatti il misterioso archivista-stregone che in *Der goldne Topf* assume il ruolo di maestro e protettore di Anselmus).

Hoffmann:

«Er faltete die Hände auf dem Schoß, er starrte vor sich hin ganz verloren in trübe¹ Gedanken, er grollte und murmelte² sich selbst an: “Herr des Himmels! fuhr ich zur rechten Zeit in die neuen Klappstiefel hinein mit beiden Beinen, rannte ich, brennendes Stroh und berstende Granaten nicht achtend, schnell hinaus über die Brücke nach der Neustadt, so bog sich gewiß dieser, jener große Mann aus dem Kutschenschlage, und rief, mit freundlich zuwinkend: „Steigen Sie nur getrost ein, mein Guter!“ Aber so wurd ich eingesperrt in den verfluchten Hamsterbau von Wällen, Parapets, Sternschanzen, verdeckten Gängen und mußte Not und Elend ertragen wie einer. -Kam es denn nicht so weit; daß der müßige Magen, stieß er, zum Zeitvertreib in Roux’ Diktionaire blätternd, auf das Wort: Essen ganz verwundert ausrief: „Essen? was ist denn das?“ -Leute, die sonst wohlbeleibt gewesen, knöpften ihr eignes Fell über als breiten Brustlatz und

¹ Nella traduzione viene omissso l’aggettivo in questione, utile a definire lo stato d’animo preoccupato e ansioso di Anselmus.

² Come abbiamo già avuto modo di rilevare nell’analisi relativa a *Ritter Gluck*, Loève-Veimars è poco propenso a rispettare un tratto stilistico tipicamente hoffmanniano qual è la coppia di elementi aventi una medesima funzione grammaticale, soprattutto nel caso in cui si tratti di sinonimi o quasi sinonimi. In questo caso in particolare Hoffmann si serve di due verbi («grollen» e «murmeln») per descrivere il cupo e confuso borbottare delle parole di Anselmus. In tedesco i due verbi presentano non solo un’affinità semantica ma anche fonetica (grazie alle consonanti liquide *r* e *l*) ed acquistano un valore pressoché onomatopeico: «grollen» e «murmeln» insieme sembrano infatti riprodurre il sordo brontolio di una pentola che bolle (immagine che ben si presta a descrivere il mugugnare di Anselmus). Nella traduzione Loève-Veimars adotta una buona soluzione rendendo «murmeln» (mormorare, borbottare) con «murmurer»; «grollen» (brontolare) invece non ha nessuna corrispondenza nella versione francese (la quale dunque si impoverisce sia sul piano del contenuto, ma anche e soprattutto su quello stilistico-espressivo).

natürlichen Spenzer. O Gott! wär nicht noch der Archivarius Lindhorst gewesen!»¹

Loève-Veimars :

«Il joignait les mains sur ses genoux, regardait fixement devant lui, perdu dans ses pensées, et murmurait des paroles inintelligibles.»²

Anselmus è ancora perduto nei suoi ricordi e nei suoi cupi pensieri e, senza curarsi di chi lo ascolta, prosegue nel suo discorso enigmatico e incoerente, in cui è questione di un misterioso delfino che lo avrebbe salvato con un elisir magico. L'Anselmus di *Erscheinungen* è più maturo dell'Anselmus protagonista di *Der goldne Topf*, in cui il narratore lo dipinge come uno studente timido, goffo e completamente estraniato dalla realtà in cui vive, tuttavia egli preserva intatta la sua indole poetica, che lo fa apparire sempre come un originale, un personaggio fuori dell'ordinario. In *Erscheinungen* il giovane deve fare i conti con la dura e crudele realtà della guerra, però in lui non si spegne l'anelito verso un mondo superiore, al di là dei cinque sensi, quel regno che in *Der goldne Topf* è rappresentato da Lindhorst e dalla figlia Serpentina, e che in questo breve racconto è incarnato dalla bella Agafia e dal vecchio Popovič.³

¹ *Erscheinungen*, p.863. Versione italiana: « Dio del cielo !...Se mi fossi infilato in tempo gli stivali nuovi e, senza badare alla paglia in fiamme e alle granate che scoppiavano tutt'intorno, fossi corso via, attraverso il ponte, alla città nuova, certamente l'uno o l'altro di quei grandi personaggi si sarebbe affacciato al finestrino della carrozza e mi avrebbe detto, invitandomi con un gentile cenno di mano: "Salga, salga pure, mio caro!"...Invece sono rimasto intrappolato in quel maledetto covo di castori, fra trincee, parapetti, fortificazioni a stella, camminamenti coperti a soffrire miserie e stenti inenarrabili...Se il ventre ozioso sfogliando così, per passatempo, il dizionario di Le Roux si fosse imbattuto nel vocabolo: mangiare, avrebbe esclamato stupitissimo: "Mangiare?...Che cosa significa?..." A tanto eravamo giunti!...Individui un tempo ben pasciuti avrebbero potuto comodamente abbottonarsi la pelle del ventre sovrapponendo i lembi come quelli di un busto, di un giubbotto naturale troppo abbondante...O Dio!...Se non ci fosse stato anche l'archivista Lindhorst!» (*Apparizioni*, pp. 776-777)

² *Agafia*, p.297.

³ In *Der goldne Topf* la figura della donna reale e quella della donna ideale sono incarnate, rispettivamente, dalla bella Veronika, esponente del mondo della ricca borghesia di Dresda, e Serpentina, la serpicina dorata figlia di Lindhorst, la quale appartiene al misterioso regno degli spiriti; in *Erscheinungen* invece le due entità si fondono in Agafia, la quale talvolta si palesa agli occhi dello sbigottito Anselmus con i tratti della graziosa contadina Dorotea e talvolta assume le sembianze di un bel delfino.

Loève-Veimars preferisce conferire maggiore concretezza al racconto perciò elimina ogni riferimento al mondo meraviglioso evocato da Anselmus e attribuisce la salvezza del giovane non a misteriose creature appartenenti ad un regno fatato né a magiche pozioni,¹ bensì ad Agafia, una fanciulla bella e seducente che posa su di lui le sue mani e che lo avvolge nei suoi veli bagnati. Nella versione francese è dunque evidente la volontà di mettere in primo piano la figura di Agafia, che ha invece un ruolo di secondaria importanza nel testo originale: non solamente il suo nome campeggia nel titolo, ma essa entra anche in scena fin dal principio della storia, mentre nell'originale viene menzionata solo qualche riga più avanti. Questo risponde forse alla volontà di attirare l'attenzione del lettore non tanto sul *côté* meraviglioso della storia, quanto sull'intrigo amoroso, sull'idillio tra Agafia e Anselmus.

Hoffmann:

«Popowicz wollte mich zwar totschiagen, aber der Delphin spritzte wunderbaren Lebensbalsam aus den silberblauen Nüstern.»²

Loève-Veimars:

«Popowicz voulait me tuer... mais Agafia me couvrit de ses mains bienfaisantes; elle m'entoura de ses voiles mouillés, comme la naïade du fleuve...»³

Da notare inoltre come Loève-Veimars modifichi il registro simbolico del testo: nell'originale Hoffmann, attingendo alla tradizione del *Märchen* romantico, fa di Agafia una creatura misteriosa che appartiene ad un regno

¹ Anche sul finire del racconto si ripete qualcosa di analogo: in questa circostanza però è Agafia a invocare Anselmus chiamandolo "delfino", appellativo che il traduttore, di nuovo, omette. Hoffmann: «O mein Alexei, mein Alexei, du schöner Delphin.» (*Erscheinungen*, pp.868-869. Versione italiana: «O Aleksej...Aleksej...mio bel delfino [...].», *Apparizioni*, p.783) Loève-Veimars: «O! mon Alexis!mon Alexis....» (*Agafia*, p.302).

² *Erscheinungen*, p.863. Versione italiana: «Popovič stava già per accoppiarmi, ma il delfino ha sprizzato dalle argente nari azzurrine il meraviglioso balsamo di vita...» (*Apparizioni*, p.777)

³ *Agafia*, p.297.

meraviglioso, abitato da esseri dotati di poteri soprannaturali (quel mondo superiore che in *Der goldne Topf* è designato con il nome di Atlantide); Loève-Veimars invece, recuperando un codice di temi e motivi che considera più familiari al pubblico francese del 1830, vale a dire la tradizione della mitologia classica greco-romana, trasforma Agafia in una naiade.

Hoffmann insiste sul carattere incoerente e stravagante del monologo di Anselmus, quale testimonianza del temperamento originale del giovane; Loève-Veimars invece soprassiede, evitando di ripetere un concetto su cui già si è espresso poche righe prima.

Hoffmann:

«Es blieb ganz vergebens, den Anselmus zu fragen: was er eigentlich mit diesen verwunderlichen Redensarten und Grimassen meine.»¹

Loève-Veimars:

«Il était complètement inutile de demander à Anselme ce qu'il avait voulu dire.»²

Hoffmann mette in evidenza, come già in altri racconti, il contrasto tra il poeta Anselmus, un idealista che vive in un mondo di fantasticherie, continuamente scisso tra la dimensione del reale e quella dell'ideale, e i suoi amici, gente ben radicata nella realtà, aliena dalle stranezze in cui si perde il giovane e incline per questa ragione a prendersi gioco di lui, a burlarsi bonariamente delle sue bislaccherie.

Loève-Veimars, misconoscendo il significato che assume nella poetica hoffmanniana la contrapposizione tutta romantica tra artista e filisteo,

¹ *Erscheinungen*, p.863. Versione italiana: «Inutile domandargli il motivo di quelle smorfie, di quelle parole stranissime.» (*Apparizioni*, p.777)

² *Agafia*, p.297.

omette le frasi che descrivono l'atteggiamento derisorio dei compagni di Anselmus:

« [...] Er sagte bloß: "Kann ich's denn erzählen, wie alles sich begab mit Popowicz und Agafia, ohne für närrisch gehalten zu werden?" Alle lächelten zweideutig, als wollten sie sagen: "Ei Lieber! das geschieht ja schon ohnedem." »¹

Loève-Veimars:

«[...] Il se bornait à répondre: Si je racontais ce qui m'est arrivé avec Popowicz et Agafia, on me prendrait pour un fou!»²

Il traduttore non esita a intervenire anche sulle frasi che abbiamo qui di seguito evidenziato modificandone completamente il significato, nel tentativo di sopprimere qualsiasi riferimento alla dimensione del meraviglioso. L'Anselmus di *Erscheinungen* racconta di avere vagato nei meandri di un regno incantato, alludendo a quel mondo soprannaturale degli spiriti superiori e felici cui appartengono Lindhorst e Serpentina, quel regno di Atlantide, mondo della poesia e della suprema conoscenza che egli ha avuto il privilegio di conoscere (alla fine di *Der goldne Topf* Anselmus va infatti a vivere ad Atlantide insieme alla bella silfide Serpentina).

Loève-Veimars banalizza le proposizioni in questione, limitandosi ad asserire che Anselmus ama immergersi nel piacevole mondo dei ricordi.

Hoffmann:

«Beides könnte mich nicht allein kränken, sondern auch unnützerweise hineinlärmen in den Zaubergarten, wo ich nun heute einmal hineingeraten bin und mich sattsam erlustiere.»¹

¹ *Erscheinungen*, p.863. Versione italiana: «Si limitava a rispondere: -Potrei raccontarvi la mia avventura con Popowicz e Agafia senza venir preso per matto?... E la gente sorrideva con intenzione, come per dire: -Eh, caro mio, questo ti succede anche senza che ce la racconti....» (*Apparizioni*, p.777)

² *Agafia*, p.297.

Loève-Weimars:

«Ces interruptions ne m'offenseraient pas seulement, mais elles me rappelleraient du cercle des souvenirs où je me délecte aujourd'hui.»²

Anselmus, vincendo le proprie remore e non curandosi degli altrui commenti, ripercorre con la memoria quel passato non troppo lontano durante il quale la città di Dresda è stata vittima di un assedio crudele e duraturo, che ha seminato sangue e morte fra i suoi abitanti. In questo lungo passaggio, che viene omesso per intero dal traduttore, il giovane racconta in che modo egli era solito trascorrere le giornate in quei tempi bui, e della sua delusione, all'indomani della vittoria, per lo stato di schiavitù in cui la città continuava a versare. Questa parte di monologo è particolarmente significativa perché permette di misurare la distanza tra l'Anselmus di *Der goldne Topf* e quello di *Erscheinungen*: da studente timido e insicuro egli si è trasformato in un giovane energico, temerario ed eroico, che non esita a farsi coinvolgere dall'attivismo che regna a Dresda in quel cupo periodo di guerra (Anselmus confida all'amico di avere persino cullato, in quei momenti di confusione e smarrimento, il folle progetto di far saltare in aria una fortezza del nemico). Anselmus è riuscito a realizzare il suo sogno, diventando un artista e un uomo di scienza, ma lo scoppiare della guerra, l'urgenza della realtà quotidiana lo hanno strappato crudelmente al proprio *Künstlertum* e lo hanno violentemente gettato nella mischia. La sua esperienza dimostra dunque amaramente l'incapacità della Poesia di garantire il superamento della guerra, quella Poesia alla quale Anselmus, alla fine di *Der goldne Topf*, decide di consacrare per intero la sua esistenza.

Questo il passo che non figura nella versione di Loève-Weimars:

¹ *Erscheinungen*, p.864. Versione italiana: « Queste cose potrebbero non soltanto irritarmi ma anche riempire inutilmente di chiasso il giardino in cui sono capitato quest'oggi, divertendomi un mondo. » (*Apparizioni*, p.777)

² *Agafia*, p.298.

«War es mir denn möglich am Schreibtisch sitzen zu bleiben? -Ich trieb mich auf den Gassen umher, ich lief den ausziehenden Truppen nach, so weit ich durfte, nur um selbst zu schauen und aus dem was ich geschaut Hoffnung zu schöpfen, erbärmliche prahlhafte Anschlagzettel und Nachrichten nicht achtend. Als nun vollends jene Schlacht aller Schlachten geschlagen war, als ringsumher alles hoch aufjauchzte im entzückenden Gefühl wiedergewonnener Freiheit, und wir noch gefesselt in Sklavenketten lagen, da wollte mir die Brust zerspringen. Es war mir, als müsse ich durch irgendeine entsetzliche Tat, mir und allen, die mir gleich an die Stange gekettet, Luft und Freiheit verschaffen. -Es mag dir jetzt und so wie du mich überhaupt zu kennen glaubst, abenteuerlich, spaßhaft vorkommen, aber ich kann es dir sagen, daß ich mich mit dem wahnsinnigen Gedanken trug: irgendein Fort, daß der Feind, wie ich wußte, mit starken Pulvervorräten versehen, anzuzünden, und in die Luft zu sprengen.»¹

Anselmus, all'epoca dell'assedio, fa parte di quella cerchia di giovani che ogni sera si radunano nel retrobottega di un caffè cittadino per discutere degli ultimi sviluppi della guerra; gli amici ivi riuniti attendono ogni volta con impazienza l'arrivo del loro compagno, un certo R., che li tiene costantemente informati sull'evolvere della situazione. Anselmus, che ricorda ogni particolare di quei giorni concitati, racconta che R. una sera fa improvvisamente irruzione all'interno del locale per comunicare ai presenti la notizia della vittoria riportata contro i Francesi nella battaglia di Lipsia. Loève-Veimars ritiene superfluo precisare donde provengano gli aggiornamenti relativi ai bollettini di guerra, perciò non fa alcun accenno al

¹ *Erscheinungen*, pp.864-865. Versione italiana: «Mi sarebbe stato possibile rimanermene seduto al mio tavolo di lavoro?...Mi aggiravo per le vie, seguivo le truppe avviate fuori città per vedere le cose con i miei occhi, per attingere speranza da quanto vedevo senza badare alle notizie, alle smargiassate di quei miserabili manifesti affissi ai cantoni. Quando finalmente la « battaglia delle battaglie » fu vinta e noi eravamo ancora schiavi, in catene mentre già tutti gli altri tripudiavano nell'euforia della libertà riconquistata, allora mi sentii scoppiare il cuore in petto. Mi pareva di dover procurare aria, libertà, mediante non so quale terribile azione, a tutti color che, come me, ancora languivano sotto il giogo. Conoscendomi come tu mi conosci, ciò ti parrà ridicolo, assurdo; ma -ora te lo posso dire- coltivavo il folle proposito di far per lo meno saltare in aria una fortezza nemica, ben guarnita di polvere.» (*Apparizioni*, p.778)

personaggio di R. Nella versione francese si registra inoltre un significativo cambiamento di significato, come conseguenza della scelta di una forma verbale che non trova alcun equivalente nel testo di partenza: mentre nell'originale il narratore si limita ad asserire che il gruppo riunito nel caffè viene messo al corrente («verkündete») del buon esito delle recenti battaglie, il traduttore cerca di fare un passo in avanti rispetto all'autore e prova a immaginare quale possa essere la logica conseguenza di un simile gesto; in maniera del tutto arbitraria egli decide dunque di attribuire al circolo di amici una reazione felice e soddisfatta («on se réjouissait»).

Nel testo tedesco la vicenda è avvolta da un certo mistero poiché, come afferma lo stesso Anselmus, nessuno riesce a scoprire in che modo R. sia venuto a conoscenza delle informazioni di cui si fa portavoce («den er, Gott weiß, auf welche geheimnisvolle Art erfahren»); la questione non viene chiarita nemmeno nel prosieguo del racconto e il lettore rimane perplesso di fronte a questo “vuoto” informativo.

Loève-Veimars, che pare costantemente preoccupato di sbarazzare il campo da tutto ciò che può risultare vago, indeterminato ed enigmatico, sopprime la frase “incriminata” per sostituirla con un'altra frase, nella quale il narratore esprime un commento relativo alla situazione bellica (sottolineando il ruolo strategico e cruciale della battaglia di Lipsia).

Hoffmann:

«Dort war es [...] wo unser R. schon zwei Tage nachher den Triumph bei Leipzig verkündete, den er, Gott weiß, auf welche geheimnisvolle Art erfahren.»¹

Loève-Veimars:

¹ *Erscheinungen*, p.865. Versione italiana: «Fu là che, in barba a tutte le menzogne, apprendemmo le vere notizie delle battaglie del Kaltzbach, di Kulm, ecc. Fu là che il nostro R.... ci annunziò, due soli giorni dopo la battaglia, il trionfo di Lipsia. Dio solo sa per quale via misteriosa ne fosse venuto a conoscenza!» (*Apparizioni*, p.779)

«C'est là [...] qu'on se réjouissait [...] de celle [des batailles] de Leipzig, qui prépara notre délivrance.»¹

La versione francese mostra una certa tendenza alla semplificazione e alla condensazione anche quando viene approntato il ritratto del vecchio misterioso, che Anselmus scorge nei pressi del ponte sull'Elba. Loève-Weimars non presta particolare attenzione alla descrizione dettagliata che Hoffmann fa dell'abbigliamento del personaggio: nel testo di partenza viene precisato che il mantello indossato dal mendicante gli arriva a malapena alle anche («de[n] knapp über die Hüften reichend[en] Mantel»), mentre nella versione francese viene utilizzata una definizione più generica («un manteau court et étroit»); il traduttore evita inoltre di specificare che il mantello avvolge completamente lo strano personaggio («in vielen dicken Falten um Brust und Schultern geworfen»).

Loève-Weimars deve aver considerato superfluo perdersi in tali precisazioni, misconoscendo così il valore simbolico di un oggetto come il mantello, che ricorre con grande frequenza nei racconti di Hoffmann quale emblema dell'appartenenza del personaggio che lo indossa ad un mondo "altro", ad un altrove misterioso e sconosciuto.² Il mantello è un capo d'abbigliamento che funge da cortina, da "maschera" dietro la quale i personaggi nascondono la loro vera, non di rado inquietante natura (basti pensare a Gluck, che sotto l'ampia cappa di moderna foggia cela accuratamente un quanto mai strano abito d'altri tempi o al diabolico e perfido Ignaz Denner dell'omonimo racconto, che si presenta al cospetto del povero Andres con addosso un largo mantello grigio).

Hoffmann:

¹ *Agafia*, p.299.

² Abbiamo già avuto modo di rilevare una trascuratezza analoga anche nell'analisi relativa al racconto *Gluck*.

«Er hatte den knapp über die Hüften reichenden Mantel in vielen dicken Falten um Brust und Schultern geworfen.»¹

Loève-Veimars:

«Il portait un manteau court et étroit.»²

Un altro tratto caratteristico di molti personaggi hoffmanniani, anch'esso non di rado associato alla loro natura infernale, è la voce querula e stridente («klägliche[r] Stimme»), le cui note sgradevoli suonano come un inquietante monito per chi le ascolta; anche in questo caso la traduzione risulta poco scrupolosa ed evita di registrare questa peculiarità del vecchio mendicante. Nel passaggio che segue viene inoltre soppressa la frase d'apertura, che descrive l'azione del vecchio di rannicchiarsi a terra per chiedere l'elemosina.

Hoffmann:

«Da kauerte der Alte nieder und fing an mit kläglicher Stimme zu jammern, indem er den Vorüberzienden eine Mütze hinhielt wie um Almlosend bettelnd.»³

Loève-Veimars:

«Le vieillard commença alors une chanson plaintive, et tendit son bonnet comme pour quêter une aumône.»⁴

Il traduttore si mostra scarsamente scrupoloso anche nella descrizione del comportamento del vecchio; in *Erscheinungen* Anselmus osserva perplesso

¹ *Erscheinungen*, p.866. Versione italiana: «[...] Aveva le spalle e il petto avvolti nelle ampie pieghe di un mantello, lungo appena fino alle anche.» (*Apparizioni*, p.780)

² *Agafia*, p.300.

³ *Erscheinungen*, p.866. Versione italiana: «Allora il vecchio si rannicchiò per terra e incominciò a piangere con voce querula, tendendo il berretto come per chiedere l'elemosina.» (*Apparizioni*, p.780)

⁴ *Agafia*, p.300.

le movenze dello sconosciuto il quale, ogni volta che riceve una moneta in dono dai soldati di passaggio, scuote in modo alquanto singolare il capo ed accompagna il suo gesto con un cupo e sinistro ululato:

«Mehrere Offiziere und Soldaten, aus den Gliedern heraustretend, warfen nun still und nur manchmal leise aufseufzend, wie in banger Todeserwartung, dem Alten Geld hin, der dann jedesmal mit dem Kopf seltsam hin und her nickte und dabei ein dumpfes Geheul ausstieß.»¹

Loève-Veimars sopprime anzitutto la frase relativa allo strano dondolio che il vecchio compie con la testa («der dann jedesmal mit dem Kopf seltsam hin und her nickte»):

«Plusieurs officiers et plusieurs soldats lui jetèrent en silence leur aumône, et chaque fois il les salua par ce hurlement singulier.»²

Il traduttore ha cura tuttavia di conservare almeno il sema della stranezza (veicolato nell'originale dall'aggettivo «seltsam») che nella sua versione viene riferito all'altro gesto compiuto dal vecchio misterioso, il verso inquietante che esce dalla sua bocca («hurlement singulier»). Riteniamo invece che la scelta lessicale «hurlement», per rendere il tedesco «Geheul» (ululato) non sia particolarmente efficace; il sostantivo francese non contiene infatti il rimando alla sfera della bestialità che si ravvisa nel termine prescelto da Hoffmann e che contribuisce a rendere il personaggio ancora più sinistro.

Notiamo infine che nel medesimo passaggio viene soppressa la frase che registra lo stato d'animo ansioso e preoccupato dei soldati, confrontati ad ogni istante al pericolo e alla morte, commento del narratore che Loève-

¹ *Erscheinungen*, pp.866-867. Versione italiana: « Parecchi ufficiali e soldati uscirono dalle file e gettarono denaro al vecchio; ma nessuno parlava, come se su tutti incombesse un angoscioso presentimento di morte. Ogni volta il vecchio, con un curioso dondolio del capo, emetteva una specie di sordo guaito.» (*Apparizioni*, p.780)

² *Agafia*, p.300.

Veimars deve avere considerato accessorio ai fini della prosecuzione della storia.

Il traduttore non si limita a semplificare il ritratto del vecchio, ma si permette anche di apportare notevoli modifiche al suo discorso. Nel testo di partenza l'uomo proferisce cose incomprensibili, insensate, sembra un invasato in preda a un delirio; nel suo farneticare egli parla di fuoco, di marce e di fratelli, ma il suo monologo solo a fatica ha un sapore guerresco e patriottico, si ha piuttosto l'impressione che sia il soliloquio sconnesso di un pazzo.

Nella traduzione quello pronunciato dal mendicante assume esplicitamente il tono e i contorni di un discorso di guerra, con cui il vecchio incita le truppe dei soldati affinché questi tengano lontani i nemici che si affacciano all'orizzonte. Loève-Veimars rimaneggia dunque completamente il brano in questione proponendo una versione più chiara, più concreta e più breve di quella originale, offrendo ai suoi lettori un'immagine più "sana" del personaggio il quale, più che un essere misterioso proveniente da un altrove sconosciuto, assume le sembianze di un ex combattente che segue con viva partecipazione gli sviluppi della guerra.

Hoffmann:

«Ich blickte nach dem Alten, der stand mit weit ausgespreizten Armen und sprach in tiefem hohlen Ton: "Er winkt euch! -Er winkt euch, seht wie mächtig er seines Flammenbarts feurige Locken schüttelt, wie er ungeduldig die Feuersäulen, auf denen er das Land durchwandelt, in den Boden stampft - hört ihr nicht seine stöhnenende Tritte, fühlt ihr nicht den belebenden Atem, der wie ein funkensprühender Heerauch euch voraufzieht? -heran!- heran- ihr tüchtigen Brüder!" »¹

¹ *Erscheinungen*, p.869. Versione italiana: « Mi volsi a guardare il vecchio : era là, diritto, con le braccia spalancate e declamava con un vocione cavernoso : « Vi fa cenno !...Vi fa cenno!...Guardate con quanta potenza scuote la barba inanellata e fiammeggiante!...Guardate come calpesta impaziente, come imprime nel suolo le colonne di fuoco su cui cammina!...Non udite il rombo dei suoi passi?...Non sentite il soffio vivificante del suo respiro che vi apre la via

Loève-Veimars:

«Je regardai le vieillard: il comptait avec son bâton les feux qui apparaissaient sur les montagnes, et qui se multipliaient sans cesse davantage. -Neuf, dix...encore...Allons, courage...Hâtez-vous, mes amis, ils approchent...n'entendez-vous pas leurs chevaux?...Ah! ce sont eux.»¹

Il traduttore evita inoltre di sottolineare il misterioso legame che sussiste tra il vecchio e il cupo rimbombare della guerra al di là dei monti; i gesti del mendicante sembrano infatti anticipare e preannunciare i cruenti eventi che tengono occupate le truppe nei dintorni della città di Dresda. Nella versione francese si cerca invano la bella similitudine che viene qui di seguito sottolineata:

«Des Alten Worten waren anzuhören wie das dumpfe Brausen der heranziehenden Windsbraut, und indem er sprach, flackerte immer lebendiger und höher das Feuer auf den Meißner Bergen.»²

Loève-Veimars :

«Pendant que le vieillard parlait ainsi, les montagnes³ s'éclairaient de plus en plus, et les fanaux qu'on y avait allumés formaient un horizon de lumière.»⁴

Anche il seguente passaggio, nel quale il narratore informa il lettore sull'esito degli ultimi sviluppi della guerra, è oggetto di interventi radicali

come un nebbione sprizzante lapilli infuocati?...Avanti, avanti, valorosi fratelli!..."» (*Apparizioni*, p.782)

¹ *Agafia*, p.303.

² *Erscheinungen*, p.869. Versione italiana: « Nelle parole del vecchio sembrava di udire il cupo mugghiare d'una tempesta incombente; e, mentre egli parlava, il fuoco divampava sempre più vivo e più alto sui monti di Meissen.» (*Apparizioni*, p.782)

³ Loève-Veimars dà anche prova di scarsa precisione geografica evitando di denominare le alture che circondano la città («Meißner Berge[n]») ed utilizzando un più generico «les montagnes».

⁴ *Agafia*, p.303.

da parte del traduttore. Loève-Veimars è anzitutto meno allusivo di Hoffmann e designa chiaramente i vari schieramenti con il loro nome: quelli che nel testo originale sono i nemici («der Feind») diventano i Francesi nella traduzione, coloro che vengono denominati amici nel testo tedesco («die Freunde») sono i Russi nella versione francese, quello che Hoffmann qualifica con malcelato disprezzo “condottiero presuntuoso” («übermütiger Heerführer») è per Loève-Veimars, più semplicemente, il conte di Lobau. Quanto a quest’ultimo Loève-Veimars sceglie di non designarlo con l’appellativo di cui si serve Hoffmann per due ragioni principali: per consentire al lettore di comprendere in modo chiaro e inequivocabile di chi si tratta, ma anche per eliminare l’epiteto poco lusinghiero di cui lo fregia Hoffmann, nel timore che il suo testo possa risultare offensivo nei confronti del pubblico dell’epoca, essendo il conte di Lobau (titolo che Napoleone attribuisce al maresciallo di Mouton) una figura appartenente alla “gloriosa” storia di Francia. Viene inoltre edulcorata la frase d’attacco: in *Erscheinungen* il tracotante generale deve piegarsi con vergogna e umiliazione alla volontà dei Russi, che lo obbligano a ritirarsi nel forte; il narratore di *Agafia* si limita invece ad asserire che le truppe francesi sono costrette a ripiegare, senza aggiungere ulteriori dettagli (che Loève-Veimars deve avere giudicato troppo scopertamente francofobi). Tenendo fede inoltre al consueto bisogno di approntare una versione chiara ed esplicita, il traduttore precisa nuovamente quale sia lo scenario nel quale si svolgono le vicende descritte tramite l’aggiunta della locuzione avverbiale «dans la ville».

Le numerose differenze tra il testo di partenza e quello di arrivo testimoniano chiaramente che essi originano da due opposte prospettive: quello dell’autore è il punto di vista di un tedesco esacerbato dalla presenza francese sul suolo patrio, quello del traduttore è invece il punto di vista di un francese che con la sua versione cerca di non urtare la sensibilità dei suoi connazionali e che antepone le esigenze e le aspettative del proprio lettorato al rispetto scrupoloso del testo originale. Loève-Veimars, venendo meno

all'implicito contratto che prescrive al traduttore di «ne jamais produire une sur-translation déterminée par la poétique personnelle du traduisant»,¹ osa persino aggiungere di suo pugno un commento esplicito e sprezzante nei confronti di coloro che hanno dato man forte ai Russi contro i Francesi, definendoli degli «espions.»

La versione francese, oltre ad essere improntata ad una prospettiva chiaramente francofila (che si contrappone a quella francofoba di Hoffmann), è anche più sintetica e più esplicita, in linea con il metodo traduttivo che Loève-Veimars adotta anche in altre, numerose circostanze.

Hoffmann:

«Anders Morgens trieben die Russen den übermütigen Heerführer mit Schmach herab von den Bergen und hinein in die Schanzen. -“Es ist eigen”, sagte man, “daß die Freunde draußen von dem Vorhaben des Friedens wußten, denn das Signalfeuer auf den Meißner Bergen zog die Truppen zusammen, um mit voller Kraft da widerstehen und siegen zu können wo der Feind den unerwarteten Hauptstreich auszuführen gedachte“.»²

Loève-Veimars:

«C'était le corps d'armée du général Lobau qui avait été forcé de se replier. Les Français avaient trouvé tous les passages des montagnes gardées par les Russes. On disait dans Dresden que les Russes avaient été informés de la marche du comte Lobau, aux moyens de fanaux placés de distance en distance par les soins des espions qu'ils avaient dans la ville.»³

Anselmus, dopo aver informato il suo interlocutore sugli esiti della battaglia, chiude la narrazione della sua bislacca avventura raccontando

¹ A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p.40.

² *Erscheinungen*, p.869. Versione italiana: « La mattina dopo i russi respinsero il tracotante condottiero dalle montagne, ricacciandolo ignominiosamente entro le fortificazioni. “E' indubbio“, disse la gente, “che gli alleati là fuori erano stati informati del piano nemico”. La segnalazione -l'incendio sui monti di Meissen- aveva chiamato a raccolta le truppe per resistere e vincere là dove l'avversario credeva di poter colpire di sorpresa.» (*Apparizioni*, p.783)

³ *Agafia*, p.303.

all'amico cosa ne è stato di Agafia: secondo il padrone di casa la storia della fanciulla e del vecchio avrebbe avuto un tragico epilogo (riferisce ad Anselmus di averli visti condurre via dal nemico, probabilmente per essere fucilati), ma il giovane non gli presta fede e in cuor suo sa che Agafia si è messa in salvo; il suo sorriso strano ed enigmatico lascia intuire che Anselmus conosce cose che a nessun altro è consentito scoprire. Il traduttore modifica l'intrigo omettendo la parte finale del racconto di Anselmus, che suscita nel lettore perplessità e inquietudine poiché la fine della bella Agafia rimane avvolta nel più impenetrabile mistero. Nella versione francese il narratore si limita dunque a dire che Agafia e il mendicante sono stati portati via con violenza, al di là del ponte dell'Elba (laddove Hoffmann indica, con maggiore precisione topografica, che i due vengono trasportati alla città nuova).

Hoffmann:

«Ganz erblaßt vor Schrecken erzählte mir der Hauswirt, daß er Dorotheen und den wahnsinnigen¹ Bettler von der Elbbrücke mit starker Wache aus dem Hause des Marschalls nach der Neustadt führen gesehen. “O Herr des Himmels! -sie wurden erkannt und hingerichtet!” rief hier der Freund aus; aber Anselmus lächelte seltsam und sprach: “Agafia wurde gerettet, aus ihren Händen empfing ich, als die Kapitulation geschlossen, ein schönes weißes Hochzeitbrot, das sie selbst gebacken.”-»²

Loève-Weimars:

«Mon hôte, pâle de terreur, vint me trouver, et m'annonça qu'il avait vu la jeune fille et le vieux mendiant sortir de la maison du maréchal Gouvion

¹ Qualificazione che il traduttore evita di attribuire al personaggio del mendicante, sostituendolo con il più neutro «vieux».

² *Erscheinungen*, pp.869-870. Versione italiana: «„Dio del cielo !...”, esclamò l'amico a questo punto. “Sono stati riconosciuti e fucilati !...” -Ma Anselmo sorrise d'un sorriso strano e disse: “Agafia si è salvata”. Conclusa la capitolazione ricevetti un bel pane nuziale bianco, cotto dalle sue mani!» (*Apparizioni*, p.783)

Saint-Cyr,¹ escortés par une garde nombreuse. On les avait conduits au-delà du pont de l'Elbe.»²

Il traduttore inoltre, non soddisfatto del finale scelto da Hoffmann, cerca di conferire al testo uno statuto storico più accentuato, aggiungendo un paragrafo in cui viene precisato in che modo si sia concluso l'assedio di Dresda.

Così si chiude il racconto nell'originale:

«Mehr war aus dem störrischen Anselmus von dieser wunderlichen Begebenheit nicht herauszubringen.»³

Così invece nella versione di Loève-Veimars:

«Anselme se tut et retomba dans ses rêveries profondes. Il résista à toutes nos instances, et refusa toujours de nous en apprendre davantage. On sait comment finit le siège de Dresden. Le comte Lobau partagea le sort du maréchal Saint-Cyr. Il fut envoyé prisonnier en Hongrie, d'où il ne revint qu'en 1814.»⁴

Da notare inoltre come il traduttore eviti di ascrivere l'avventura di Anselmus a forze che appartengono ad una realtà sovrumana, sopprimendo un aggettivo significativo come «wunderlich».

Da parte di Loève-Veimars si nota una chiara volontà di espungere dal testo il lato più prettamente meraviglioso della vicenda e di potenziare viceversa la dimensione storica della stessa. Oltre agli esempi che abbiamo già avuto modo di citare, si segnalano altri casi di particolare interesse.

¹ Loève-Veimars preferisce aggiungere anche il nome del militare (Gouvion Saint-Cyr), che Hoffmann designa solamente con il suo titolo («Marschall[s] »), guidato dal consueto intento di chiarezza e trasparenza.

² *Agafia*, pp.303-304.

³ *Erscheinungen*, p.870. Versione italiana: «E, su questa straordinaria avventura, dalla bocca dell'ostinato Anselmo non c'era verso di cavare una parola di più.» (*Apparizioni*, p.783)

⁴ *Agafia*, p.304.

Loève-Veimars sopprime con una certa sistematicità aggettivi e sostantivi che appartengono al campo semantico della notte, che contribuiscono nel testo originale a creare un'atmosfera cupa e inquietante, scenario privilegiato delle manifestazioni soprannaturali.

E' in una fosca e nebbiosa serata autunnale che Anselmus giunge nella casa del suo amico, pronto a raccontargli la strana avventura di cui è stato protagonista due anni addietro:

«An einem trüben nebligen Oktoberabend trat Anselmus, den man fern glaubte, ganz unvermutet bei seinem Freunde zur Stubentür hinein.»¹

Loève-Veimars:

«Par une brumeuse soirée d'octobre, Anselme, que je croyais fort éloigné, entra dans ma chambre où se trouvaient plusieurs de nos amis.»²

L'avverbio «unvermutet», che nell'originale è utilizzato in riferimento all'entrata di Anselmus in casa dell'amico, ha un ruolo importante in relazione alla poetica del fantastico; l'irruzione brusca e inaspettata del giovane all'interno della stanza emula infatti la modalità con cui l'Insolito, lo Straordinario irrompe nella realtà quotidiana apportandovi uno squarcio, una rottura, un insanabile sconvolgimento. Non è tuttavia possibile stabilire se il traduttore abbia riconosciuto la pregnanza del termine e lo abbia eliminato in maniera consapevole, oppure se la soppressione sia da ascrivere ad una più banale esigenza di procedere con rapidità, alleggerendo il testo da tutto ciò che può essere classificato come poco rilevante.

¹ *Erscheinungen*, p. Versione italiana: «In una fosca e nebbiosa serata d'autunno, Anselmo, che tutti credevano partito, capitò all'improvviso in casa di un amico...» (*Apparizioni*, p.777)

² *Agafia*, p.297. Quanto all'utilizzo della narrazione in prima persona, vedi sopra, pp.52-53.

Anselmus parla dei cruenti e sanguinosi giorni di guerra, che lo hanno violentemente strappato alle sue occupazioni quotidiane, alla sua poesia e alla sua arte, come di un periodo cupo e doloroso:

«Lebendig gestaltet in Fleisch und Blut tritt mich eben heute die Macht an, welche in jenen dunklen Tagen waltete und mich forttrieb von Kunst und Wissenschaft in das wilde blutige¹ Getümmel. »²

Loève-Veimars utilizza un generico avverbio di tempo («alors») per riferirsi a quel passato non troppo lontano:

«Cette puissance qui planait alors sur nous m'apparaît aujourd'hui, et vient m'arracher aux doux travaux des sciences, pour me replonger dans le tumulte des batailles.»³

L'apparizione del vecchio misterioso nei pressi del ponte dell'Elba è preceduta e preannunciata dal levarsi del vento della notte:

«Der Nachtwind erhob sich.»⁴

¹ Quanto allo stile del passaggio notiamo che il traduttore si mostra, come in altre occasioni, scarsamente sensibile all'utilizzo che Hoffmann fa della coppia di elementi; nel caso dei due sostantivi, «Kunst» und «Wissenschaft», Loève-Veimars commette un'omissione grave tralasciando il primo dei due (traduce «les doux travaux des sciences»), dando così prova di non avere compreso il valore e il significato che riveste la Poesia nell'esistenza del personaggio di Anselmus. Quanto alla coppia di aggettivi, «wilde blutige», è probabile che Loève-Veimars abbia deciso di espungerli considerando la scelta lessicale dell'originale sconveniente per il raffinato gusto dei lettori francesi del tempo (oltre a non riprodurre il duplice riferimento al campo semantico del sangue, presente non solo nel suddetto sintagma «das wilde blutige Getümmel» ma anche in «Fleisch und Blut», ripetizione con cui Hoffmann intende enfatizzare il carattere violento e crudele di quello scenario di guerra). L'omissione della coppia aggettivale rende più agile e rapida la lettura della versione francese, ma ne impoverisce il contenuto e ne appiattisce lo stile.

² *Erscheinungen*, p.864. Versione italiana: «La misteriosa potenza che in quei giorni scuri si era impadronita di me, strappandomi all'arte, alle scienze per trascinarci nella mischia feroce e sanguinosa, oggi mi è risorta dinnanzi, viva, in carne e ossa.» (*Apparizioni*, p.778)

³ *Agafia*, p.298.

⁴ *Erscheinungen*, p.866. Versione italiana: «Si levò il vento della notte [...]» (*Apparizioni*, p.780)

Loève-Veimars evita di ripetere che l'incontro tra il mendicante e Anselmus avviene con il favore delle tenebre, perciò sostituisce il sema "notturno" con il sema "freddo":

«Un vent froid s'éleva.»¹

Nei racconti di Hoffmann le tenebre sono popolate da creature inquietanti, che suscitano spavento in coloro che malauguratamente si trovano in loro presenza e che assistono impotenti al loro misterioso apparire e scomparire. Loève-Veimars attenua notevolmente la portata orrificata di questi personaggi "notturni", cercando di ridimensionarne il carattere visibilmente soprannaturale.

Agafia-Dorotea, la fanciulla che si leva dalle acque dell'Elba come per magia, è un essere strano, proprio come il vecchio che la invoca a gran voce; nel suo sorriso Anselmus percepisce qualcosa di inafferrabile, di inquietante, che contrasta con la bellezza radiosa del suo viso:

«Daß sie beinahe gar nicht und nur konfuses Zeug sprach, entstellte auch ein nichtssagendes unheimliches Lächeln das sonst wunderschöne² Antlitz.»³

Loève-Veimars sembra voler eliminare ogni possibile richiamo alla dimensione del sovrumano, perciò non descrive Agafia come una creatura enigmatica e sinistra, suscettibile di destare un indefinito malessere in chi entra in contatto con lei, bensì come una normalissima fanciulla, tutto sommato piuttosto scialba:

¹ *Agafia*, p.300.

² L'omissione dell'aggettivo «wunderschön» non è da ascriversi, a nostro avviso, alla volontà di negare al personaggio il tratto della bellezza e della gradevolezza, dato che in altre parti del testo Loève-Veimars insiste invece su questa peculiarità di Agafia. Riteniamo dunque che sia più probabile attribuire la soppressione in questione alla fretta con cui Loève-Veimars è costretto a procedere.

³ *Erscheinungen*, p.868. Versione italiana: « Quasi non parlava, o faceva discorsi confusi; e il suo viso, di per sé meraviglioso, era snaturato da un perenne sorriso ebete, sconcertante.» (Apparizioni, p.781)

«En effet, elle ne disait jamais que de choses confuses, et un sourire insignifiant était sans cesse placé sur ses lèvres.»¹

Anche il vecchio, che solleva con gravità il suo bastone sulle acque dell'Elba, provoca in Anselmus un brivido di orrore; nella versione di Loève-Veimars il gesto dell'uomo non è circondato di un'atmosfera di terrore, ma solo di solenne dignità.

Hoffmann:

«[...] Den Stab emporstreckt in grauenvoller Majestät da.»²

Loève-Veimars:

«[...] Et leva son bâton avec dignité.»³

La versione francese di *Erscheinungen* però, oltre che da numerose semplificazioni e condensazioni, è anche contraddistinta da interventi di senso opposto, che tendono ad amplificare il testo, generalmente allo scopo di renderlo più esplicito, chiaro e comprensibile. Nell'esempio che segue Loève-Veimars aggiunge un sintagma con il quale precisa che il già citato conte von der Lobau menzionato nel testo tedesco altri non è che il maresciallo francese George Mouton⁴; con questa specificazione Loève-Veimars intende rendere più facilmente riconoscibile e familiare ai suoi lettori un protagonista della storia francese recente, nel timore che la designazione tramite il solo titolo onorifico possa suonare estranea al suo pubblico.

Hoffmann:

¹ *Agafia*, p.302.

² *Erscheinungen*, p.867. Versione italiana: «Levò alto il bastone con [...] terrificante maestà [...]» (*Apparizioni*, p.780)

³ *Agafia*, p.301.

⁴ Il quale, come abbiamo precedentemente rilevato, fu investito del titolo di conte da Napoleone.

«“Morgen früh um acht Uhr sind es gerade zwei Jahre her, als der Graf von der Lobau mit zwölf tausend Mann¹ und vierundzwanzig Kanonen aus Dresden auszog [...].»²

Loève-Veimars:

«Demain matin, à huit heures, il y aura juste deux ans que le général Mouton, comte de Lobau, sortit de Dresden avec douze mille hommes et vingt-quatre pièces de canons [...].»³

Qualcosa di analogo avviene in altro punto del testo, relativamente alla dimora denominata palazzo Brühl: nell'originale il narratore si limita a designare l'abitazione come appartenente “al maresciallo”, senza specificare il nome del proprietario; Loève-Veimars decide invece di essere più esplicito ed aggiunge accanto al titolo militare anche il nome del personaggio in questione.

Hoffmann:

«Mein Weg führte mich bei dem Brühlschem Palast, in welchem der Marschall wohnte [...].»⁴

Loève-Veimars:

«En passant devant le palais de Bruhl, où demeurait le maréchal Gouvion Saint-Cyr [...].»⁵

¹ Nella versione francese viene indicato il numero dodicimila anziché duemila: errore dovuto ad un'imperfetta conoscenza del tedesco da parte di Loève-Veimars o piuttosto a una disattenzione?

² *Erscheinungen*, p.864. Versione italiana: «Sono passati dodici anni esatti, alle otto di stamane, da quando il conte von der Lobau uscì da Dresda con dodicimila uomini e ventiquattro cannoni [...].» (*Apparizioni*, p.777)

³ *Agafia*, p.298.

⁴ *Erscheinungen*, p.865. Versione italiana: «Passando davanti al palazzo Brühl, dove abitava il maresciallo, per andare al caffè [...].» (*Apparizioni*, p.779)

⁵ *Agafia*, p.299.

Anselmus esordisce in questi termini quando si appresta a raccontare all'amico la strana avventura che ha vissuto due anni addietro nella città di Dresda:

«So ging es mir heute vor zwei Jahren in Dresden.»¹

Loève-Veimars aggiunge la locuzione avverbiale «pendant le siège», allo scopo di insistere sul valore storico, realistico della vicenda:

«Telle est la nature de ce qui m'arrive, il y a deux ans, à Dresden, pendant le siège.»²

Nella frase che proponiamo qui di seguito Anselmus descrive gli assediati designandoli con l'appellativo di nemici:

«Man pflichtete endlich R.s Meinung bei,³ daß dieser Anschlag, der bei der regen⁴ Wachsamkeit unserer Freunde drauße, sehr leicht dem Feinde verderblich werden könnte.»⁵

Loève-Veimars precisa che si tratta dei francesi :

«L'on convint que cette attaque pouvait devenir fatale aux Français, vu la vigilance des assiégés.»⁶

¹ *Erscheinungen*, p.865. Versione italiana: « Così mi accadde a Dresda esattamente, due anni fa a quest'oggi.» (*Apparizioni*, p.778)

² *Agafia*, p.299.

³ Abbiamo già notato in precedenza come Loève-Veimars non faccia entrare in scena nella sua versione il personaggio di R., eliminando dunque sistematicamente ogni riferimento collegato alla sua figura.

⁴ La sciatteria di Loève-Veimars si rivela sovente nella scarsa attenzione che egli pone ai determinanti, che lascia volentieri cadere come fossero elementi di poco conto.

⁵ *Erscheinungen*, p.865. Versione italiana: « Finimmo per concludere, d'accordo con R..., che il colpo di mano sarebbe con ogni probabilità riuscito disastroso per il nemico. I nostri, là fuori, stavano bene all'erta.» (*Apparizioni*, p.779)

⁶ *Agafia*, p.299.

Le aggiunte sono piuttosto frequenti nella parte di racconto che descrive la magica apparizione di Agafia-Dorotea, nell'intento di conferire maggiore rilievo al personaggio femminile della storia. Loève-Veimars attribuisce alla fanciulla un tratto che non compare nel testo originale e che contribuisce a fare di lei una figura ancora più attraente e leggiadra.

Hoffmann:

«Ihr Wuchs, ihre Farbe, ihre Haut durchaus sich nicht zur Bäuerin reimen wollten.»¹

Loève-Veimars:

«Sa taille, [...] son teint, [...] la douceur de sa peau, ne pouvaient appartenir à une paysanne.»²

I dolci che la fanciulla promette di preparare per Anselmus non sono solo deliziosi, ma anche di un bel colore bianco e squisitamente teneri, a testimonianza dell'amore e della cura con cui li lavorerà.

Hoffmann:

«Und höre! wenn ihr bald alle hungern werdet, wenn kein Mensch dich speisen wird, dann komm ich zu dir nachts ganz allein, daß es niemand weiß, und backe dir im Ofen recht schöne Piroggen [...]»³

Loève-Veimars:

«Ecoute! Bientôt, quand vous serez tous affamés, quand personne ne voudra plus te nourrir, je viendrai toute seule, la nuit, auprès de toi, pour que tout le

¹ *Erscheinungen*, p.868. Versione italiana: «Il suo personale, il suo colorito, la sua pelle non potevano essere quelli di una contadina.» (*Apparizioni*, p.781)

² *Agafia*, p.302.

³ *Erscheinungen*, p.868. Versione italiana: «Ascolta: quando tutti voi sarete affamati, quando più nessuno ti porterà da mangiare, io verrò da te, di notte, sola sola, all'insaputa di tutti, a cuocerti nella stufa degli squisiti "pirogghi"...» (*Apparizioni*, p.782)

monde l'ignore, et je te cuirai dans ton âtre de belles piroges bien blanches
et bien tendres.»¹

Il traduttore inoltre rende più drammatica la scena che ritrae la bella Agafia-Dorotea tra le braccia del suo Anselmus, tramite l'aggiunta di un sintagma avverbiale; nell'originale la fanciulla, prima di invocare a gran voce il suo Aleksej, si mette a singhiozzare, mentre nella versione di Loève-Veimars è addirittura sopraffatta da un pianto amaro, disperato.

Hoffmann:

«Aber dann sie fing an zu schluchzen.»²

Loève-Veimars:

«Puis elle pleura amèrement.»³

Loève-Veimars si compiace anche nel dare maggiore spazio all'intrigo amoroso, enfatizzando il legame tra Anselmus e Agafia, come testimonia l'aggiunta delle frasi che abbiamo qui di seguito messo in evidenza.

Hoffmann:

« [...] Schwimme- schwimme auf den Fluten, harrt denn deiner nicht die treue Braut? »⁴

Loève-Veimars:

¹ *Agafia*, p.302.

² *Erscheinungen*, p.868. Versione italiana: «Poi incominciò a gemere fra i singhiozzi [...]» (*Apparizioni*, p.782)

³ *Agafia*, p.302.

⁴ *Erscheinungen*, p.869. Versione italiana: «[...] Nuota, nuota sui flutti !...Non sai che la tua sposa fedele ti attende con impazienza ? » (*Apparizioni*, p.782)

«Nage doucement; viens à moi sur les flots, ta fiancée fidèle t'y attend...Que nous serons heureux, balancés ensemble !...Tu me réchaufferas par tes baisers....»¹

Mentre Agafia e Anselmus sono appartati e parlano sommessamente, da ogni parte si levano le voci concitate dei soldati francesi che battono in ritirata, facendo risuonare il terreno del rombo dei loro cannoni e degli zoccoli dei loro cavalli. Il richiamo «Allons allons» con cui i membri delle truppe francesi si sollecitano a vicenda è in francese nel testo originale; il traduttore, anziché commentare in nota questa particolarità, preferisce aggiungere tale specificazione nel corpo stesso del testo.

Hoffmann:

«*Allons!- Allons!* erscholl es von allen Seiten.»²

Loève-Veimars:

«-Allons ! allons ! cria-t-on de toutes parts en français.»³

Il traduttore sembra voler rendere più movimentata e concitata la scena del passaggio dei francesi, aggiungendo una subordinata relativa nella quale viene precisato che le truppe giungono a gran velocità.

Hoffmann:

«Ich mußte mich aufraffen und schnell auf die Seiten springen um nicht von aufs neue heranziehenden Kanonen und Pulverwagen, gerädert zu werden.»⁴

Loève-Veimars:

¹ Agafia, pp.302-303.

² *Erscheinungen*, p.869. Versione italiana: «„Allons!...Allons !... », sentii vociare da tutte le parti.» (*Apparizioni*, p.783)

³ Agafia, p.303.

⁴ *Erscheinungen*, p.869. Versione italiana: « Dovetti scansarmi in fretta per non venire arrotato da un nuovo reparto di cannoni e carriaggi.» (*Apparizioni*, p.783)

«Je n'eus que le temps de me jeter de côté, pour ne pas être broyé sous les roues des canons et des caissons qui arrivaient au grand trot des chevaux.»¹

Le impietose soppressioni che subisce questo breve racconto ne stravolgono completamente la fisionomia: quello che nelle intenzioni dell'autore è una riflessione sul valore della Poesia e sul ruolo che essa è chiamata a ricoprire nella società, in relazione a tragedie e orrori come quello della guerra, riflessione condotta attraverso un linguaggio simbolico che affonda le radici nella tradizione del meraviglioso, viene ridotta nella versione francese al racconto di un lontano episodio bellico su cui si innesta una fugace storia d'amore tra il giovane protagonista Anselmus e la bella fanciulla Agafia.

Il poeta Anselmus è l'emblema dell'artista romantico che cerca disperatamente di superare i limitati confini di una *Alltäglichkeit* piatta e insoddisfacente, di una realtà dolorosa e disperante caduta vittima della guerra e della rovina rifugiandosi nel sogno dell'Età dell'Oro; egli rifugge dal caos della *Wirklichkeit* per trovare conforto nel regno del Meraviglioso (*das Wunderbare*), in quella dimensione mitica in cui l'uomo viveva alle origini della sua storia, in stato di completa Unità e Armonia con la natura. E' nella notte fatale che precede l'assalto delle truppe nemiche alla città di Dresda che il giovane cade nelle confuse trame di una strana apparizione, la quale lo mette in contatto con creature provenienti da un mondo "altro"; Anselmus impara però a proprie spese (come già in *Der goldne Topf*) che questo mondo è popolato non solo di spiriti di luce, benevoli e felici, ma anche da forze occulte, da spiriti del male: il vecchio mendicante è una creatura sinistra che suscita brividi di orrore in Anselmus e che cerca di ucciderlo sferrandogli un potente colpo con il suo bastone; Agafia, dal canto suo, è l'incarnazione del puro amore ideale, ma cela anche una pericolosa sensualità, principio demonico che potrebbe condurre l'ingenuo

¹ *Agafia*, p.303.

Anselmus alla distruzione. La fanciulla assume infatti ora i tratti dell'innocente purezza, ora le sembianze di un essere inquietante e minaccioso; dapprima si preoccupa di mettere in salvo Anselmus dal vecchio misterioso, poi tenta a sua volta di provocare la morte del malcapitato giovane.

Il traduttore interpreta *Erscheinungen* essenzialmente come un racconto storico perciò procede ad una sistematica operazione di “ripulitura” del testo in vista di una sua razionalizzazione: i rimandi al soprannaturale sono dunque oggetto di puntuale soppressione o di flagranti spostamento di significato (tanto che, per alcuni passaggi, sarebbe forse più opportuno parlare di rifacimento che non di traduzione). Agafia e il vecchio Popovič vengono ricondotti a dimensioni più “normali”, più vistosamente umane e perdono quell'aura di mistero e di orrore che li caratterizza invece nell'originale. Anselmus dal canto suo è una pallida controfigura del personaggio creato da Hoffmann; nel ritratto che ne dà Loève-Veimars il giovane è un originale che si diletta a raccontare storie inverosimili ma perde tutto il suo spessore di artista romantico, tutta la complessità psicologica che possiede invece in *Erschheingungen*. Nei suoi discorsi concitati viene messa in primo piano la dimensione storica, realistica dell'evento narrato, mentre l'evocazione del soprannaturale, quale parte integrante della visione romantica della realtà, perde rilievo e significanza, assumendo quasi una funzione accessoria.

Quanto allo stile della traduzione, abbiamo già avuto modo di rilevare in più occasioni l'incapacità di Loève-Veimars di ricreare la potenza espressiva dell'originale; proponiamo qui di seguito qualche altro interessante esempio di “appiattimento” stilistico della versione francese, quale conseguenza della soppressione di una figura retorica ad alto potenziale espressivo come la similitudine.

Anselmus, nel redarguire l'amico e la facilità con cui questi vuole dimenticare il recente passato di guerra di cui la città è stata vittima, richiama alla mente quei momenti di sofferenza attribuendone la

responsabilità al vile nemico, che egli designa con la felice similitudine del mostro:

« „Ist dir denn“, sprach Anselmus, „ist dir denn die so kurz vergangene verhängnisvolle Zeit schon so fremd geworden, daß du es nicht mehr weißt, wie das geharnischte Ungetüm uns alle erreichte und erfaßte?»¹

Loève-Weimars procede ad un indebolimento espressivo sostituendo la figura retorica dell'originale con una frase più esplicita, facilmente comprensibile, ma meno efficace stilisticamente:

«Ce temps, si riche en événements, dit Anselme, est-il donc déjà devenu si étranger pour toi, que tu ne saches plus comment nous nous trouvâmes tous atteints d'un vertige militaire ?»²

Ci pare inoltre che l'aggettivo «verhängnisvoll» (fatale), che si richiama ad un concetto-chiave della poetica romantica qual è il fatalismo, vale a dire la credenza che l'esistenza terrena dell'uomo sia determinata da forze sconosciute contro le quali non è possibile combattere,³ sia reso alquanto imperfettamente e banalmente dal sintagma «si riche en événements».

Il vecchio mendicante è paragonato ad un santo in procinto di compiere un miracolo, per la gravità con cui sembra ammaestrare le acque con il suo bastone:

¹ *Erscheinungen*, p.864. Versione italiana: «-Fino a questo punto ti disinteressi di quei tempi fatali, ancora così recenti? -disse Anselmo. -Hai già dimenticato come il mostro in armi ci avesse raggiunto e ghermito tutti?» (*Apparizioni*, p.778)

² *Agafia*, p.298.

³ Due esempi di personaggi hoffmanniani vittime della fatalità che pesa sulla loro esistenza e che li conduce ad una tragica fine sono l'orafo Cardillac, in *Das Fräulein von Scuderi*, e il protagonista del romanzo *Die Elixiere des Teufels*, il monaco Medardus.

«[...] Als wolle er, ein wundertätiger Heiliger, den stürmender Wellen gebieten.»¹

Loève-Veimars, forse per evitare qualsiasi associazione del personaggio con il mondo del soprannaturale o forse, più semplicemente, per rendere il testo più agile e più rapido, sopprime completamente anche quest'altra similitudine:

«[...] Comme s'il eût voulu commander aux flots agités [...].»²

Anche in questo caso riteniamo di dovere fare qualche appunto all'aggettivo utilizzato da Loève-Veimars : «agités» è più tenue e discreto di «stürmend», epiteto che non solo sottolinea con vigore e forza espressiva la violenza inaudita e inquietante con cui le acque dell'Elba si muovono al di sotto del ponte, ma che contiene anche un implicito rimando alla guerra che infuria nella città di Dresda, assalendola e devastandola come una tempesta furiosa.

Il traduttore sopprime infine anche la bella immagine delle gocce che cadono sul fuoco attizzandone l'intensità, similitudine di cui Hoffmann si serve per descrivere il crescendo della passione di Anselmus per Agafia.

Hoffmann:

«[...] Aber wie Tropfen in flammendes Feuer hineingespritzt die Glut nur vermehren, siedete stärker in mir Liebe und Verlangen.»³

Loève-Veimars, più banalmente:

¹ *Erscheinungen*, p.866. Versione italiana: «[Con la terrificante maestà] d'un santo prodigioso nell'atto di esorcizzare le acque del fiume, rumoreggianti sempre più forte come sommosse dal fondo.» (*Apparizioni*, p.780)

² *Agafia*, p.301.

³ *Erscheinungen*, p.868. Versione italiana: «[...] Ma, come poche gocce d'acqua spruzzate su un gran fuoco non fanno che alimentarlo, così quelle gelide stille non valsero che a far salire la temperatura del mio desiderio e del mio amore.» (*Apparizioni*, p.782)

« [...] Mais, en même temps, je sentais tout mon sang bouillonner d'ardeur et de désir.»¹

3. *La cour d'Artus (Der Artushof)*

Uno dei racconti più esemplari del metodo traduttivo adottato da Loève-Veimars è *La cour d'Artus*, un brano tratto dalla raccolta *Die Serapionsbrüder*. Il testo, come abbiamo già avuto modo di osservare nella sezione relativa all'analisi di *Erscheinungen* viene, al pari di ogni altro racconto estrapolato dalla suddetta raccolta, privato della cornice narrativa, costituita dalle lunghe e complesse conversazioni dei Confratelli di San Serapione.

La cour d'Artus, questo il titolo della versione francese, è il terzo testo hoffmanniano (dopo *Gluck* e *Agafia*) ad essere pubblicato dalla «Revue de Paris», in data 17 agosto 1829. Figura successivamente nell'ottavo tomo della prima edizione delle *Œuvres complètes (Contes fantastiques*, maggio 1830); anche all'interno della ristampa delle *Œuvres complètes* mantiene invariata la sua collocazione all'interno dell'ottavo volume, che viene dato alle stampe nel 1836.

La cour d'Artus è una delle traduzioni di Loève-Veimars che maggiormente “brilla” per la propria negligenza e arbitrarietà; come avremo modo di vedere tra breve, il testo è infatti il risultato di radicali trasformazioni e di continue espunzioni e soppressioni, al punto da assumere un volto completamente diverso rispetto all'originale tedesco.

¹ *Agafia*, p.302.

Per poter misurare la distanza che separa il testo di partenza da quello di arrivo, riteniamo utile rammentare qui di seguito la trama in termini piuttosto dettagliati.

Il racconto, che si svolge nella prima parte sullo sfondo della città mercantile di Danzica e nella seconda parte in Italia, narra il processo di formazione e di crescita interiore del timido e sensibile Traugott, un giovane commerciante che scopre di possedere una profonda e autentica vocazione artistica e che per questa ragione decide di abbandonare il mondo degli affari per consacrarsi completamente al mondo della pittura.

Le avventure di Traugott hanno inizio in un giorno come tanti, all'interno della Corte di Artù, una grande sala cittadina adornata da magnifici dipinti e adibita a sala della borsa, frequentata da commercianti di ogni origine e provenienza. Il suo novello socio in affari, l'anziano e burbero Elias Roos, di cui Traugott è destinato a divenire anche il genero, andando in sposo alla di lui figlia Christine, gli ingiunge di scrivere un avviso commerciale ad un cliente di Amburgo. Traugott però si lascia distrarre da un dipinto che abbellisce la volta della sala e che ritrae un vecchio barbuto ed un leggiadro giovanotto dalle sembianze femminee; sul foglio, al posto della lettera d'affari, traccia dunque alcuni strani ghiribizzi. Sollevando per qualche istante gli occhi dal foglio il giovane sussulta nel vedere apparire nel bel mezzo della confusione della sala, non distante da lui, l'uomo e il giovane del dipinto; non fa in tempo a capacitarsi dell'inspiegabile fenomeno che già i due si sono volatilizzati tra la folla brulicante. Traugott è costretto a tornare con i piedi per terra quando, poco dopo, Elias Roos compare al suo fianco reclamando la lettera d'affari; l'arrogante commerciante prende a male parole il giovane e inesperto socio nel vedere che questi, anziché portare a termine l'incarico che gli era stato assegnato, ha schizzato un bizzarro disegno sul pezzo di carta. Elias Roos va su tutte le furie: la negligenza dell'inetto Traugott rischia infatti di fargli perdere una quantità esorbitante di denaro. Ecco però che, all'improvviso, qualcuno si prodiga per prendere le difese del giovane: il vecchio straniero del dipinto, che

Traugott aveva intravisto poco prima tra la folla, compare al fianco di Elias Roos insieme al giovinetto, cercando di calmare l'irascibile vecchio e incaricandosi di spedire personalmente la lettera incriminata. Quale non è la sorpresa di Traugott nel vedere in carne e ossa, davanti a sé, le figure che tanto avevano destato la sua attenzione e ammirazione! Il forestiero è anche prodigo di elogi nei confronti di Traugott e del suo disegno; le sue parole hanno lo strano potere di accendere una scintilla nell'animo del giovane, che per la prima volta riesce a vincere le sue insicurezze e a rispondere a tono all'isolente e arrogante futuro suocero. Una volta terminato il concitato battibecco e ristabilita la pace, vanno tutti e quattro a pranzo a casa di Elias Roos, ove sono ricevuti con tutti gli onori dalla figlia Christine. Durante il pranzo Traugott mostra un ardimento fuori dell'ordinario nel parlare di arte; il forestiero, che si scopre essere un mercante che possiede una pregiata collezione di dipinti, si mostra stupito circa la scelta del giovane di praticare il commercio anziché abbracciare la vita dell'artista.

Nei giorni che seguono l'incontro con i due forestieri Traugott sembra essere profondamente cambiato; è incapace di mettere piede in ufficio e la sua unica preoccupazione sono i propri vecchi disegni, che egli analizza e osserva con occhio attento e inquieto. E' colpito in modo particolare da un disegno fatto in tenera età, che riproduce il vecchio straniero e il grazioso paggio del dipinto della Corte d'Artù.

Progressivamente però Traugott perde tutto il suo coraggio e il suo ardimento; nei propri disegni vede solo dei tentativi puerili e privi di talento. Si condanna dunque a tornare nuovamente in ufficio, benché provi per quel mondo un disgusto crescente. Elias Roos non comprende il profondo malessere del giovane socio e attribuisce il suo abbattimento ad un disturbo fisico passeggero.

Passano le settimane e si avvicina vertiginosamente la data del matrimonio con Christine: la ragazza è tutta indaffarata, decisa a preparare ogni cosa a puntino per il lieto evento; il fidanzato Traugott invece ha la morte nel cuore perché vede vanificarsi tutte le sue speranze. E' consapevole del fatto

che il legame con la fanciulla lo condannerà ad entrare definitivamente nel mondo del commercio, costringendolo a rinunciare per sempre ai suoi sogni e alle sue aspirazioni artistiche. Quando meno se lo aspetta Traugott, che vive nel suo intimo questo lacerante dramma, incontra di nuovo i due forestieri, nella corte di Artù; il vecchio gli confessa di essere il celebre pittore Berklinger e di avere lui stesso dipinto sulla volta della sala le figure che tanto lo affascina (nei due personaggi egli avrebbe riprodotto se stesso e il figliolo). Traugott conclude fra sé e sé che l'uomo dev'essere un pazzo, dato che quei dipinti risalgono a duecento anni addietro. Questo tuttavia non gli impedisce di provare una profonda ammirazione per quell'uomo, che il figlio designa come un'insigne pittore che cela nella propria dimora opere di straordinario valore. Traugott ha l'audacia di chiedere al vecchio di mostrargli i propri quadri e questi, nonostante dia prova sulle prime di qualche reticenza, si convince della buona fede del giovane ed accetta con piacere di ricevere la sua visita. Il mattino seguente Traugott lascia in tutta fretta le scartoffie che giacciono sulla sua scrivania e si dirige entusiasta ed eccitato verso la casa di Berklinger. Il vecchio pittore siede davanti ad una tela appena abbozzata ma è convinto, nella sua pazzia, di avere dipinto un quadro di valore ineguagliabile; non appena intravede Traugott prende a spiegare e a descrivere le figure che egli crede di avere tratteggiato con maestria. L'uomo comincia a fissare la tela con occhi stralunati e febbricitanti e a perdersi in discorsi confusi e incomprensibili, poi cade come folgorato, immerso in un placido sonno. Nel frattempo il giovane racconta a Traugott il crudele destino del padre, dello stato di prostrazione mentale in cui questi versa da tempo e che lo costringe a trascorre ore ed ore davanti alla tela a fissare il vuoto, pur essendo egli convinto di star dipingendo. Traugott viene poi condotto in una stanza dove sono raccolti i dipinti che risalgono al tempo produttivo del vecchio pittore; egli osserva ammirato quei quadri che sembrano tracciati dalla mano felice dei più celebri artisti fiamminghi. Grande è il suo stupore soprattutto quando si trova al cospetto di un ritratto di inaudita bellezza, che riproduce

una fanciulla in antico abito germanico che assomiglia in modo incredibile al giovane Berklinger. Traugott ne è ammaliato e comincia a sospirare, dicendo che quella donna è l'incarnazione dell'amata del suo cuore, che egli da tanto tempo insegue e ricerca e che fino a quell'istante ha potuto conoscere solo in sogno. Il giovane Berklinger, che a stento trattiene le lacrime, trascina via Traugott in tutta fretta dalla stanza, confessandogli che quella del dipinto è sua sorella Felizitas, morta alcuni anni prima. I due si avvicinano di nuovo al vecchio, che nel frattempo ha ripreso i sensi. Traugott chiede con insistenza all'uomo di potere divenire suo allievo e questi accetta con entusiasmo. Da quel giorno in poi Traugott frequenta regolarmente la casa di Berklinger e grazie alle lezioni del maestro riesce a fare grandi progressi nell'arte. Traugott non riesce più ad andare in ufficio, poiché gli affari ormai gli ripugnano troppo. Elias Roos prova un certo sollievo quando il giovane, adducendo come motivazione una malattia non ben definita, gli comunica la volontà di astenersi dal lavoro per un certo periodo. Con grande disappunto di Christine, le nozze fra i due vengono rimandate a tempo indeterminato. La passione per la bella Felizitas, che gli appare sovente in sogni meravigliosi, tormenta nel profondo Traugott. Il ritratto della fanciulla è frattanto inspiegabilmente scomparso dalla dimora di Berklinger. Traugott non osa chiederne la ragione al vecchio, nel timore di destare la sua folle collera. L'aspirante pittore ama trascorrere il suo tempo a conversare con il giovane Berklinger, ma questo piacere gli è riservato assai di rado, poiché il vecchio pazzo lo caccia in malo modo ogni volta che lo sorprende insieme al figlio. Traugott sente nel profondo un amore sincero per il giovane, a motivo della sua somiglianza con la sorella Felizitas.

Trascorrono i mesi e, giunta la primavera, Elias Roos comincia di nuovo a pianificare il matrimonio della figlia con lo sventato Traugott. Questi però è ben lungi dal condividere i progetti del futuro suocero; Traugott continua infatti a frequentare assiduamente la casa di Berklinger e a coltivare la sua irrazionale passione per la fanciulla del quadro. La vita del giovane pittore

viene un giorno sconvolta da una scoperta inattesa: Traugott ha appena varcato la soglia di casa Berklinger quando vede apparire al suo cospetto, in tutta la sua magnifica bellezza, Felizitas, vestita con un antico costume germanico. Traugott comincia a gridare estasiato, gettandosi ai suoi piedi per la felicità, ma in quel mentre entra il vecchio Berklinger che, con gli occhi iniettati di sangue per la collera, lo getta giù dalle scale in malo modo, impreca contro di lui e ingiungendogli di scomparire. Traugott fugge a casa in preda alla disperazione e dopo una notte insonne decide di tornare a casa di Berklinger per cercare di chiarire il mistero. L'indomani mattina lo attende però un'amara sorpresa: la dimora è vuota e dei due forestieri non c'è più alcuna traccia. Vane sono le ricerche condotte da Traugott per ritrovare il pittore e il figlio, che sembrano svaniti nel nulla. Dopo il triste epilogo della vicenda dei due forestieri Traugott cade in uno stato di estremo e doloroso abbattimento: l'inganno amoroso di cui è stato vittima lo induce a credere che anche la sua vocazione per l'arte fosse una mera illusione. Egli decide dunque, per l'ennesima volta, di sacrificare le proprie aspirazioni e di tornare a lavorare per Elias Roos. Viene nuovamente stabilita la data del matrimonio con Christine. Alla vigilia del giorno fatidico Traugott trascorre qualche tempo nella Corte di Artù, perdendosi come di consueto nella contemplazione del disegno che raffigura i due stranieri. Parlando con un sensale che passa lì accanto egli apprende che i Berklinger sono a Sorrento. Questi aggiunge inoltre che il paggio che accompagna sempre il vecchio pittore altro non è che Felizitas, sua figlia. Tempo prima era stato predetto al vecchio che sarebbe morto qualora la figlia avesse incontrato l'amato del suo cuore; da quel momento in poi la fanciulla è stata costretta dal padre a mostrarsi in pubblico in sembianze maschili onde evitare di provocare la prematura scomparsa dell'adorato genitore. Traugott, folgorato dalle notizie fornitegli dal sensale, si dà del pazzo per non avere intuito da solo la verità. Decide di partire per l'Italia alla ricerca della sua amata e senza esitare comunica ad Elias Roos di non volere più sposare la figlia e di rifiutare la prosecuzione di ogni rapporto

commerciale con lui. Christine reagisce serafica alla notizia della rottura del fidanzamento, dicendosi convinta di riuscire a trovare presto un giovane che accondiscenda ad unirsi in matrimonio con lei, vista la fortuna che può portare in dote. Il padre di lei è altrettanto soddisfatto dell'epilogo, e sospira di sollievo per essersi sbarazzato di quel tipo originale.

Giunto in Italia, Traugott si consacra completamente all'arte e dedica il proprio tempo alla creazione di ritratti femminili, aventi tutti le sembianze di Felizitas. Un pittore conosciuto tempo prima in Germania, un certo Matusewski, gli rivela di avere scoperto dove dimora la fanciulla dei suoi sogni. Traugott, fuori di sé per la felicità e l'impazienza, si fa accompagnare dall'amico a Trinità dei Monti. La fanciulla al balcone additata da Matusewski assomiglia in maniera incredibile a Felizitas, e sulle prime Traugott si convince di avere finalmente ritrovato la sua amata; dopo un'osservazione attenta e scrupolosa egli è però costretto ad ammettere che si è trattato in realtà di un errore di persona. Traugott non riesce a nascondere la sua profonda delusione, questo non gli impedisce tuttavia di iniziare a frequentare la graziosa fanciulla, di nome Dorina, e il padre di lei, che è un valente pittore. Pian piano il giovane artista tedesco si lega profondamente alla famiglia italiana e decide di trasferire il suo studio nella loro abitazione. Dopo alcuni mesi il pittore italiano, credendo di prevenire le intenzioni del giovane tedesco, decide di fissare la data del matrimonio tra lui e Dorina. Traugott, posto di fronte alla realtà di questa decisione, è assalito da un grande turbamento e sembra rammentarsi d'improvviso il vero scopo del suo viaggio. Messo alle strette dall'italiano il giovane artista, che non intende diventare lo sposo di Dorina, decide di lasciare Roma, benché sia attanagliato da un dolore straziante al pensiero di abbandonare la dolce fanciulla.

Trascorre un altro anno nell'affannosa quanto inutile ricerca di Felizitas e di Berklinger, in giro per l'Italia. Un giorno Traugott riceve un dispaccio da Danzica: viene richiesta la sua presenza in patria, per sistemare alcune questioni relative alle attività commerciali di Elias Roos, che da qualche

tempo è venuto a mancare. Traugott apprende inoltre la notizia del matrimonio di Christine con un dipendente del padre. Una volta tornato a Danzica, Traugott non può resistere al richiamo della Corte d'Artù: la vista del dipinto, che gli rammenta i recenti dolorosi eventi, gli provoca una fitta al cuore. In quell'occasione Traugott incontra di nuovo il sensale che mesi prima lo aveva informato sui Berklinger. Parlando con lui il giovane si rende conto che le sue avventure in Italia sono state il frutto di un equivoco: il sensale, parlando di Sorrento, non si riferiva alla ben nota città italiana bensì ad una sontuosa villa di campagna nei pressi di Danzica così denominata dal suo proprietario. L'uomo lo informa altresì della morte di Berklinger, in circostanze tragiche: il vecchio, dopo avere appreso che la figlia Felizitas ricambiava l'amore del consigliere Aloysius Brandstetter, è caduto vittima di un colpo apoplettico. Felizitas, turbata dalla repentina scomparsa del padre, ha deciso di rinunciare a sposare il suo amato e a distanza di qualche tempo dalla disgrazia si è unita in matrimonio con un altro uomo, il consigliere criminale Mathesius. Traugott reagisce con dolorosa disperazione alle notizie su Felizitas, al suo essere diventata sposa e madre; egli tuttavia è consapevole che Felizitas rimarrà eternamente sua, perché ella incarna lo spirito creatore, l'Ideale che abita in lui.

Nel frattempo il marito di Christine raggiunge Traugott alla corte d'Artù e gli porge una lettera di Matuszewski, che lo risveglia dal suo stato di sogno. L'amico gli comunica che Dorina lo ama con tutto il cuore e soffre di nostalgia da quando egli è partito. Il racconto si chiude con la repentina decisione di Traugott di partire per Roma, dove lo attende la sua bella e dolce fidanzata italiana.

Possiamo fare una prima osservazione in merito al titolo prescelto: a differenza di altri casi (basti citare, a titolo esemplare, *Rat Krespel*, che diventa in francese *Le violon de Crémone*, oppure *Der unheimliche Gast*, conosciuto come *Le spectre fiancé*) Loève-Veimars si attiene scrupolosamente alla denominazione del testo originale (salvo aggiungere,

come sottotitolo, ma nella sola versione apparsa in rivista, la designazione *Conte fantastique!*)

La traduzione del testo debutta con una radicale semplificazione dell'originale: l'incipit descrittivo, nel quale il narratore di *Der Artushof* presenta al «benevolo lettore» le meraviglie della città di Danzica, piacevole e gradevole scenario della vicenda, viene fortemente ridotto; il traduttore non specifica che la città in questione è antica né ha cura di precisare che la corte d'Artù è uno dei tanti monumenti pregevoli ivi presenti. Loève-Veimars elimina inoltre ogni riferimento di tipo cronologico, trascurando di precisare, come fa invece il narratore tedesco, che la storia in questione ebbe luogo nei bei tempi antichi, quando la sala denominata Corte di Artù conobbe il suo massimo splendore. Viene infine soppressa l'*adresse au lecteur*, modalità narrativa frequente nei racconti di Hoffmann; l'utilizzo di una forma personale come il «du» e dell'espressione «günstiger Leser» vengono sostituiti nella versione di Loève-Veimars da un impersonale «quiconque». L'atteggiamento confidenziale e informale che il narratore tedesco assume nei confronti del lettore, e che ha lo scopo di coinvolgere direttamente quest'ultimo nelle vicende che vengono raccontate, viene dunque rimpiazzato nella traduzione da un atteggiamento più distaccato e formale; il lettore del testo francese non viene dunque invitato a “fare parte” del quadro descritto, bensì ad osservarlo dall'esterno, con l'attenzione che può avere un viaggiatore o un turista che abbia l'occasione di passare davanti alla città in questione. Questo l'incipit nell'originale:

«Gewiß hast du, günstiger Leser! schon recht viel von der alten Handelsstadt Danzig gehört. Vielleicht kennst du all das Sehenswerte, was sich dort befinden, aus mancher Beschreibung; am liebsten sollt es mir aber sein, wenn du selbst einmal in früher Zeit dort gewesen wärest, und mit

eigenen Augen den wunderbaren Saal geschaut hättest, in den ich jetzt dich führen will.¹ Ich meine den Artushof. »²

Questa la versione francese:

«Quiconque a vu la ville commerçante de Dantzig, connaît, sans nul doute, la belle salle où s'assemblent les marchands, et qu'on nomme la cour d'Artus. »³

A distanza di circa una pagina il narratore tedesco si rivolge di nuovo, direttamente, al lettore e conclude la piacevole “chiacchierata” con il suo interlocutore entrando nel vivo della storia e introducendo il protagonista dell’intera vicenda, il giovane commerciante Traugott. Nella versione di Loève-Veimars è invece assente questo passaggio di raccordo tra l’incipit descrittivo e l’inizio della sezione narrativa vera e propria; il lettore francese si trova dunque all’improvviso in presenza della frase pronunciata da Elias Roos, che lo getta nel bel mezzo della vicenda, in modo quasi “brutale”.

Così Hoffmann:

¹ Anche questa frase è pesantemente rimaneggiata da Loève-Veimars, onde privarla di quel tono di familiarità che contraddistingue il testo di partenza: mentre il narratore dell’originale sembra invitare materialmente il lettore a seguirlo all’interno della corte d’Artù, proponendosi di fargli da “cicerone” («in den ich führen will»), quello della versione francese si limita a designare, con tono distaccato e asettico, quale sia la funzione pratica del luogo in questione («où s'assemblent les marchands»).

² Le citazioni dal tedesco, salvo diversa indicazione, sono tratte dalla seguente edizione: E.T.A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, in *Sämtliche Werke*, a cura di H. Steinecke et al., Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, vol. 4, 2001.

La suddetta citazione è tratta dal racconto *Der Artushof*, ibid., p. 145.

Questa la versione in italiano (la presente citazione e le successive sono tratte dalla seguente edizione: E.T.A. Hoffmann, *I confratelli di San Serapione*, in *Romanzi e racconti*, a cura di C. Pinelli, Torino, Einaudi, vol. II, 1969): «Certamente, benevolo lettore, tu avrai già sentito molto parlare dell’antica e mervaigliosa città mercantile di Danzica. Forse ne conoscerai le curiosità, i monumenti più preclari per averne letto qualche descrizione. Ma io avrei soprattutto caro che tu ci fossi stato ai bei tempi antichi e avessi visto con i tuoi stessi occhi la stupenda sala in cui sto per introdurti. Parlo della “Corte di Artù”.» (*La corte d’Artù*, ibid., p. 136).

³ Le citazioni dal francese, salvo diversa indicazione, sono tratte dalla seguente edizione: E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, a cura di J. Lambert, Paris, Garnier-Flammarion, 1979-1982. La suddetta citazione è tratta da *La cour d’Artus*, ibid., vol. II, 1980, p. 255.

«Du wandest den Blick lieber auf den schmalen Streif, der beinahe rings um den Saal geht, und auf dem sehr anmutig lange Züge buntgekleideter¹ Miliz aus alter reichstädtischer Zeit abgebildet sind. Ehrsame Bürgermeister mit klugen bedeutsamen Gesichtern reiten voran auf mutigen² schön geputzten Rossen, und die Trommelschläger, die Pfeifer, die Hellebardierer schreiten so keck und lebendig daher, daß du bald die lustige Soldatenmusik vernimmst, und glaubst, sie werden nun gleich alle zu jenem großen Fenster dort hinaus auf den langen Markt ziehen. – Weil sie denn nun fortziehen wollten,³ konntest du nicht umhin, günstiger Leser, insofern du nämlich ein rüstiger Zeichner bist, mit Tinte und Feder⁴ jenen prächtigen Bürgermeister mit seinem wunderschönen Pagen abzukonterfeien. Auf den Tischen ringsumher lag ja sonst immer auf öffentliche Kosten Papier, Tinte und Feder bereit, das Material war also bei der Hand und lockte dich unwiderstehlich an. Dir, günstiger Leser! war so etwas erlaubt, aber nicht dem jungen Kaufherrn Traugott, der über ähnlichem Beginnen in tausend Not und Verdruß geriet. – „Avisieren Sie doch sogleich unsern Freund in Hamburg von dem zustande gekommenen Geschäfte, lieber Herr Traugott!“ »⁵

Così invece Loève-Veimars:

¹ Per semplificare la descrizione Loève-Veimars omette sia il sintagma «lange Züge» che l'aggettivo «buntgekleidet».

² La negligenza del traduttore si evidenzia anche in quest'altra circostanza, con l'omissione dell'aggettivo «mutig».

³ Questa frase d'attacco è soppressa nella versione francese.

⁴ Nella versione francese il sintagma «mit Tinte und Feder» viene eliminato, onde evitare una ripetizione (Hoffmann lo ribadisce nell'enunciato successivo, «Papier, Tinte und Feder»).

⁵ *Der Artushof*, pp. 145-146. Questa la versione italiana: «Meglio dunque per te volger lo sguardo alla stretta fascia di decorazioni tracciata lungo quasi l'intero perimetro delle pareti e su cui sono molto piacevolmente raffigurate lunghe schiere di milizie nelle sgargianti uniformi del tempo delle città imperiali. Insigni borghesi, dall'aria assennata e piena d'importanza, cavalcano in testa, su destrieri animosi e ben bardati; tamburini, pifferari e alabardieri sfilano così baldi e animosi, che ti par di udirne le gaie marcette militari e di vederli avviarsi, per la grande finestra lassù, alla piazza del mercato. E avendo visto uscire i soldati, non potrai fare a meno, lettore benevolo (sempreché tu sia un buon disegnatore), di metterti a copiare quell'imponente borgomastro e i suoi magnifici paggi. Il materiale occorrente, carta, penna, calamaio lo hai a portata di mano, gratuito, perché i tavoli intorno a te ne sono pieni. La tentazione è irresistibile! A te, mio lettore benevolo, ciò che sarebbe forse consentito; ma non lo era al giovane mercante Traugott il quale, per aver tentato qualcosa di simile, incorse in un sacco di guai. – Avvisi immediatamente il nostro amico di Amburgo dell'affare concluso, caro signor Traugott [...]» (*La corte d'Artù*, p. 137).

«L'attention se porte aussi sur l'étroit bandeau, à fond doré, qui règne autour de la salle, et où l'on a représenté fort agréablement un cortège de magistrats de la ville, au temps de son antique splendeur. Des honorables bourgmestres, au visage important et réfléchi, ouvrent la marche, montés sur de beaux chevaux, richement caparaçonnés ; les timbaliers, les tambours, les fifres, les hallebardiers,¹ s'avancent si hardiment et d'un pas si décidé, qu'on croit entendre les joyeuses fanfares de la musique militaire, et qu'on s'attend presque à voir toute cette troupe défiler par l'immense croisée voisine, et gagner la place du grand marché. Et s'il vous prend envie de dessiner ce magnifique bourgmestre et le page, d'une beauté merveilleuse, qui tient la bride de son coursier,² mettez-vous à cette table, que la munificence publique a couverte en abondance de papier, de plumes et d'encre, et qui semble vous inviter à consigner vos souvenirs et vos impressions. – Avisez donc notre correspondant de Hambourg de l'état actuel des affaires, mon cher Traugott ! »³

Poco oltre è il monologo di Traugott ad essere omissso dal traduttore ; trattasi delle considerazioni che il giovane sta facendo tra sé e sé nel momento in cui vede apparire dietro le proprie spalle, all'improvviso, l'uomo barbuto e il delizioso paggio del dipinto che orna la volta della Corte d'Artù. Le frasi concitate di Traugott tradiscono la sua incredulità nel trovarsi al cospetto di creature in carne ed ossa che egli, fino a quell'istante, aveva potuto vedere solo sottoforma di immagini. L'eccitazione e lo stupore provati da Traugott rivelano l'importanza cruciale che ricoprono i due forestieri nella sua personale vicenda; la versione francese invece, nell'omettere un tratto così significativo, non fa altro che sminuire il valore di un simile rapporto.

Nell'originale leggiamo:

¹ L'elenco di sostantivi (che designano nella fattispecie degli strumenti) viene inspiegabilmente arricchito dal traduttore, che aggiunge anche i «timbaliers».

² Il traduttore aggiunge del tutto arbitrariamente la frase relativa «qui tient la bride de son coursier».

³ *La cour d'Artus*, pp. 255-256.

«Dieser war es der jene Worte sprach, und neben ihm stand der zarte wunderschöne Jüngling und lächelte ihn an wie mit unbeschreiblicher Liebe. Sie sind es ja selbst, so fuhr es dem Traugott durch den Sinn. -Sie sind es ja selbst! -Sie werden nun gleich die häßlichen Mäntel abwerfen und dastehen in glänzender Tracht!- Die Menschen wogten durcheinander, verschwunden im Gewühl waren bald die fremden Gestalten, aber Traugott stand mit seinem Avisobrief in der Hand,¹ wie zur starren Bildsäule geworfen auf derselben Stelle, als die Börsenstunden längst vorüber, und nur noch einzelne durch den Saal liefen.»²

La versione francese invece:

«C'était cet homme qui lui parlait; il était accompagné du bel adolescent, dont le sourire avait une douceur inexprimable. Les ondulations de la foule mouvante eurent bientôt fait disparaître les deux personnages ; mais Traugott resta à la même place, et il s'y trouvait encore long-temps après que l'heure de la bourse fut passée. La salle était presque déserte.»³

Nel suddetto brano rileviamo inoltre un'altra perdita rilevante, vale a dire l'omissione del sostantivo «Liebe», che nell'originale designa il modo particolare con cui il giovane sorride a Traugott. Loève-Veimars, per evitare di tradurlo, effettua uno spostamento all'interno della frase, semplificando -tramite la soppressione del primo elemento- la coppia di aggettivi riferiti all'adolescente («*zart[e] wunderschön[e] [Jüngling]*»), reso da Loève-Veimars con «*bel adolescent*») per recuperare il sema della “dolcezza” in un secondo momento, quando ha necessità di tradurre il sostantivo «Liebe» (che nella versione francese viene restituito da

¹ Loève-Veimars evita di riportare questo dettaglio, considerandolo una ripetizione oziosa, perciò sopprime il sintagma «*mit seinem Avisobrief in der Hand*».

² *Der Artushof*, pp. 146-147. Versione italiana: «Era stato lui a parlare... e al suo fianco c'era il bellissimo, il tenero giovinetto e lo guardava con indicibile amore. “Sono loro! -gridò Traugott dentro di sé. -Sono proprio loro!... Ora getteranno quei brutti mantelli per mostrarsi negli stupendi costumi medievali!...” -La folla premeva da tutte le parti e i due misteriosi personaggi ne furono inghiottiti in un attimo. L'ora della borsa era passata da un pezzo, soltanto pochi ritardatari attraversavano l'atrio [...].» (*La corte d'Artù*, p. 138).

³ *La cour d'Artus*, p. 257.

«douceur»). E' verosimile che questa semplificazione non sia dovuta ad una scarsa e superficiale lettura dell'originale, quanto a una precisa consapevolezza: in ossequio alle regole della decenza e della moralità il traduttore si rifiuta di affermare che il giovane mostra un atteggiamento di amorevolezza nei confronti di un altro giovane uomo (Traugott), perciò decide di ascrivergli un comportamento meno compromettente, ammissibile anche tra persone dello stesso sesso, improntato alla dolcezza.

La *pruderie* di cui dà prova il traduttore rivela da parte sua l'incapacità (o l'impossibilità, sotto il peso e la pressione di rigide norme sociali) di comprendere le vere intenzioni dell'autore: Hoffmann infatti, nel mettere in luce il sentimento d'amore che l'adolescente sembra esternare nei confronti di Traugott, non vuole attribuire al suo personaggio un contegno lascivo e scandaloso, bensì non fa altro che fornire al lettore un indizio sulla vera personalità del giovane, alludendo alla sua natura femminile (nel prosieguo del racconto l'autore insiste in più occasioni sulle caratteristiche muliebri del personaggio prima di rivelare, tramite un efficace *coup de théâtre*, che il ragazzo in realtà è una fanciulla) e anticipando fin da ora il ruolo che questi ricopre nel percorso formativo di Traugott (l'adolescente, ovvero Felizitas, rappresenta l'Amore Ideale, la *Künstlerliebe*, fonte e ispirazione di ogni alta creazione artistica).

Nella traduzione inoltre non c'è alcuna traccia della similitudine dal sapore discretamente comico con cui Hoffmann descrive l'atteggiamento basito di Traugott, che rimane solo, con la lettera commerciale che gli pende dalle mani, piantato in mezzo alla stanza come una statua, mentre la folla abbandona pian piano la corte d'Artù («wie zur starren Bildsäule geworfen auf derselben Stelle»).

Ad essere oggetto della censura di Loève-Weimars è poi il comportamento di Elias Roos; il traduttore sembra infatti voler passare sotto silenzio il suo atteggiamento bizzarro, ai limiti della pazzia furiosa, nel momento in cui questi perde le staffe con l'ingenuo e paziente Traugott, perciò lo trasforma

in un personaggio più controllato e misurato, che anche nei momenti di stizza si comporta secondo le comuni regole della decenza e delle *convenances*. Nella versione epurata di Loève-Veimars questa scena comica e spassosa, che ritrae un Elias Roos “indemoniato”, che si batte la testa con i pugni («Aber da schlug Herr Elias Roos die Fäuste über den Knopf zusammen») e che pesta i piedi come un bambino capriccioso («stampfte erst ein klein wenig, dann aber sehr stark mit dem rechten Fuße») si perde purtroppo completamente. Il Roos della versione francese non strepita, non scalcia né si mette le mani nei capelli, ma si limita a battere le mani in segno di disperazione; urla sì («s’écria»), ma senza che la stanza intera rimbombi della sua voce petulante («und schrie, daß es im Saale schallte»). Il linguaggio colorito ed espressivo del personaggio viene dal canto suo attenuato ed edulcorato: non c’è più traccia ad esempio dell’aggettivo «dumm» (stupido, sciocco) mentre «korrupt» (corrotto, degenerare) viene reso da un debole «imprudent». Il traduttore evita inoltre di iterare le esclamazioni, mezzo stilistico che riproduce efficacemente l’espressività e la concitazione tipiche della lingua orale («Herr Gott! Herr Gott! Kinderstreiche! -dumme Kinderstreiche !») vengono resi da un più elegante e compassato «Seigneur Dieu ! quel enfantillage !»). Lo stile di Loève-Veimars, che si vuole *soutenu*, non gli consente di fare troppe concessioni al *langage populaire* e cerca invece di mantenersi più aderente alla sobrietà del registro scritto. L’espressività grottesca dell’eloquio di Roos deriva infine dall’accostamento di termini in stridente contrasto fra di loro, altra caratteristica che il traduttore si guarda bene dal riprodurre: nello sproloquio del ridicolo commerciante gli impropri («Kinderstreiche! -dumme Kinderstreiche ! » poi «korrupter Schwiegersohn») si alternano a espressioni di melliflua gentilezza («Verehrter Traugott»). Il ritratto del vecchio commerciante ne esce dunque profondamente impoverito e semplificato, e ciò è da ascrivere a precise scelte sia di contenuto che di forma.

Hoffmann:

«Aber da schlug Herr Elias Roos die Fäuste über den Knopf zusammen, stampfte erst ein klein wenig, dann aber sehr stark mit dem rechten Fuße und schrie, daß es im Saale schallte: Herr Gott! Herr Gott! Kinderstreiche! - dumme Kinderstreiche ! -Verehrter Traugott -korrupter Schwiegersohn. »¹

Loève-Veimars:

«M. Elias Roos, frappant des mains avec désespoir, s'écria : Seigneur Dieu ! quel enfantillage ! imprudent associé !... »²

Poco oltre il traduttore ripete l'intervento, riducendo "ai minimi termini" il passaggio in questione, conservando dunque solo quegli elementi dell'intreccio che servono a far procedere l'azione ed eliminando senza troppi scrupoli ciò che serve a dare colore alla scena. E' di nuovo lo strambo Elias Roos ad infastidire il traduttore, che anche in questa occasione trasforma il personaggio da comico e grottesco qual è nell'originale in una figura insipida ed inespressiva: Hoffmann lo ritrae mentre si stiracchia la parrucca rotonda («der zupfte aber die runde Perücke hin und her»), colpisce con forza per terra il bastone da passeggio («stieß mit dem Rohrstock auf den Boden») e si soffia fra le dita («Er blies durch die Finger») lasciandosi sfuggire l'insulto «Satanskind» all'indirizzo di Traugott. Il Roos della versione francese ha invece un atteggiamento più sobrio e più contegnoso, limitandosi ad esprimere la sua inquietudine passeggiando avanti e indietro per la stanza («mais celui-ci se promenait de long en large»). Loève-Veimars inoltre, piuttosto avverso ad ogni forma di ripetizione, omette il richiamo che Elias Roos fa alla negligenza di Traugott, vale a dire l'essersi distratto a scarabocchiare dei disegni puerili e

¹ *Der Artushof*, p. 147. Versione italiana: «Elia Roos si mise le mani nei capelli, scalpito un poco, poi picchiò un colpo secco col piede destro e gridò da far rintonare la sala: -Giusto Iddio!... Giusto Iddio!... Che razza di scherzi sono questi?... Ragazzate!...stupide ragazzate!... Traugott, egregio,...genere degenerare!... » (*La corte d'Artù*, p.138).

² *La cour d'Artus*, p. 257.

insignificanti invece di dedicarsi ad un compito serio e importante come il redigere un avviso commerciale.

Hoffmann:

«Die fremden Herren suchten den Herrn Elias Roos zu beruhigen, indem sie ihm auf das liebeichste zusprachen;¹ der zupfte aber die runde Perücke hin und her, stieß mit dem Rohrstock auf den Boden und rief: “Das Satanskind - avisieren soll er, macht Figuren- zehntausend Mark sind- fit!“ -Er blies durch die Finger und weinte dann wieder: „Zehntausend Mark!“ . »²

Loève-Veimars:

«Les deux étrangers cherchèrent à apaiser M. Elias Roos ; mais celui-ci se promenait de long en large, en répétant d’un ton lamentable : Dix mille marcs ! ce sont dix mille marcs de moins !»³

Ad essere oggetto di semplificazione è poi il brano che descrive lo scambio di battute tra Elias Roos e il futuro genero Traugott: il traduttore evita di ripetere che il primo è ancora in collera («noch bitterböse») ma soprattutto preferisce non riportare una frase ardita pronunciata dal giovane nei confronti del futuro suocero, che ha quasi il tono della minaccia («sonst schreib ich Ihnen in meinem ganzen Leben keinen Avisobrief mehr»). Le omissioni relative a Traugott possono essere state dettate da diverse motivazioni: il traduttore potrebbe avere giudicato sconveniente il comportamento del protagonista, vale a dire un giovane che si rivolge, con fare brusco e deciso, ad una persona più anziana; Loève-Veimars potrebbe avere anche considerato incoerente questo repentino cambiamento con il

¹ Nella traduzione viene soppressa la frase « indem sie ihm auf das liebeichste zusprachen », nella quale viene precisata la modalità con la quale i due forestieri cercano di riportare Elias Roos alla ragione.

² *Der Artushof*, p.147. Versione italiana: «I due forestieri cercarono di calmare Elias Roos con amabili parole, ma il mercante continuava a scomporsi la tondeggiante parrucca e a battere stizzosamente il pavimento col bastone: -Figlio di Satana!...Invece di spedire l’avviso scarabocchia pupazzi!...Diecimila ,archi...fft...andati...! -si soffiò fra le dita e ripeté col pianto nella voce: - Diecimila marchi!... » (*La corte d’Artù*, p. 139).

³ *La cour d’Artus*, p. 257.

temperamento di Traugott, così come il lettore ha imparato a conoscerlo (questi, fino a quel momento, si era sempre mostrato remissivo e arrendevole nei confronti dello scontoso e irascibile Elias Roos, ed è questa la prima volta in cui egli ha l'ardire e il coraggio di ribellarsi e di far valere la propria posizione); oppure, più semplicemente, sollecitato dalla fretta di procedere, potrebbe aver giudicato questo brano non indispensabile ai fini della comprensione della storia e quindi suscettibile di essere espunto senza troppi ripensamenti.

Ad essere sopresse sono anche le frasi che seguono immediatamente il suddetto dialogo, contenenti l'ironico commento del narratore e la battuta di risposta con cui il vecchio commerciante cerca di entrare nuovamente nelle grazie del futuro genero rivolgendosi a lui con epiteti di squisita (quanto ipocrita) gentilezza («Liebenswürdigen Associé, holder Sohn!»). Hoffmann si diverte nuovamente a mettere in scena un ridicolo e buffo Elias Roos che, prima di replicare all'insolente Traugott, si dà un'aggiustatina alla parrucca la quale, ogni volta che il vecchio bisbetico si trova in difficoltà, sembra volergli scappare dalla testa («Herr Elias schob mit beiden Händen die Perücke zurecht»).

Hoffmann:

«Und als Herr Elias Roos, der mit dem Schreiben fertig geworden, noch bitterböse ihm zurief: "Um zehntausend Mark hätten mich Ihre Kinderstreiche bringen können", da erwiderte er lauter und bestimmter als jemals: "Gebärden sich Ew. Edlen nur nicht so absonderlich, sonst schreib ich Ihnen in meinem ganzen Leben keinen Avisobrief mehr, und wir sind geschiedene Leute!" . Herr Elias schob mit beiden Händen die Perücke zurecht und stammelte mit starrem Blick: „Liebenswürdigen Associé, holder Sohn! was sind das für stolze Redensarten?»¹

¹ *Der Artushof*, p. 148. Versione italiana: «Perciò, quando il signor Elias Roos, finito che ebbe di scrivere, gli disse, ancora pieno d'astio: -Diecimila marchi poteva costarmi il suo scherzo!...-gli rispose con voce forte e ferma come non mai: -Vossignoria si astenga dal prendere certi atteggiamenti, altrimenti, campassi cent'anni, non scriverò mai più una sola lettera di affari. E ognuno di noi se ne andrà per la propria strada! -Il signor Elia si raddrizzò la parrucca e balbettò

Loève-Veimars:

«Et lorsqu' Elias Roos lui dit, tout en pliant la lettre qu'il venait d'achever : Vos enfantillages auraient pu me coûter dix mille marcs, il répondit : Mon cher Associé, ne vous formalisez pas ainsi, ou nous nous séparerons pour toujours ! »¹

A distanza di qualche riga incontriamo la prima lunga soppressione del racconto; trattasi di un passaggio descrittivo in cui vengono tratteggiati i commensali che siedono alla tavola di Elias Roos. Il narratore, che di nuovo interpella direttamente il lettore, si sofferma dapprima su Elias Roos, poi su Traugott, infine sui due stranieri che fanno la loro prima apparizione alla Corte d'Artù. Di Elias Roos apprendiamo ad esempio che è un ometto piccolo e grassoccio che porta sul capo una parrucca tonda (come a dire che il suo aspetto esteriore stigmatizza già di per sé il carattere grottesco del personaggio, che il lettore del testo originale ha imparato a conoscere attraverso le scene comiche di cui si è reso protagonista), mentre dei due sconosciuti veniamo a sapere che sono zio e nipote, che praticano il commercio, che vivono a Königsberg e che sono persone colte e raffinate; lo zio, in particolare, fa collezione di disegni e possiede una piccola galleria d'arte privata. Queste informazioni, che il narratore sembra confidare al suo interlocutore (il lettore), non compaiono affatto nella traduzione. Il traduttore deve avere provato un certo fastidio nei confronti di questa lunga parentesi descrittiva perciò ha preferito entrare direttamente nel vivo della storia, senza perdere tempo con dettagli che deve aver giudicato inutili e oziosi.

Hoffmann:

sbarrando gli occhi: -Socio mio amabilissimo...caro figliolo...che maniera arrogante di parlare è mai questa? » (*La corte d'Artù*, p.139).

¹ *La cour d'Artus*, p. 258.

«Jungfer Christine empfing die Gäste in sorgsam geschniegelten und gebügelten Feierkleidern und schwenkte bald mit geschickter Hand den überschweren silbernen Suppenlöffel. Wohl könnte ich dir, günstiger Leser! die fünf Personen, während sie bei Tische sitzen, bildlich vor Augen bringen, ich werde aber nur zu flüchtigen Umrissen gelangen, und zwar viel schlechteren als wie sie Traugott in dem ominösen Avisobriefe recht verwegen hinkritzelte, denn bald ist das Mahl geendet, und die wundersame Geschichte des wackern Traugott, die ich für dich, günstiger Leser! aufzuschreiben unternommen, reißt mich fort mit unwiderstehlicher Gewalt! -Daß Herr Elias Roos eine runde Perücke trägt, weißt du, günstiger Leser! schon aus obigem, und ich darf gar nichts mehr hinzusetzen, denn nach dem was er gesprochen, siehst du jetzt schon den kleinen rundlichen Mann in seinem leberfarbenen Rocke, Weste und Hosen mit goldbesponnenen Knöpfen recht vor Augen. Von dem Traugott habe ich sehr viel zu sagen, weil es eben seine Geschichte ist, die ich erzähle, er also wirklich darin vorkommt. Ist es aber nun gewiß, daß Gesinnung, Tun und Treiben aus dem Innern heraustretend, so die äußere Gestalt modeln und formen, daß daraus die wunderbare nichts zu erklärende nur zu fühlende Harmonie des Ganzen entsteht, die wir Charakter nennen, so wird dir, günstiger Leser! aus meinen Worten Traugotts Gestalt von selbst recht lebendig hervorgehen. Ist dies nicht der Fall, so taugt all mein Geschwätz gar zu nichts, und du kannst meine Erzählung nur geradezu für nichts gelesen achten. Die beiden fremden Herrn sind Onkel und Neffe, ehemals Handel, jetzt Geschäfte treibend mit erworbenem Gelde, und Herrn Elias Roos' Freunde, d.h. mit ihm in starkem Geldverkehr. Sie wohnen in Königsberg, tragen sich ganz englisch, führen einen Mahagoni-Stiefelknecht aus London mit sich, haben viel Kunstsinn und sind überhaupt feine ganze gebildete Leute. Der Onkel besitzt ein Kunstkabinett und sammelt Zeichnungen (*videatur* der geraube Avisobrief). Eigentlich war es mit hauptsächlich nur darum zu tun, dir günstiger Leser, die Christina recht lebhaft darzustellen, denn ihr flüchtiges Bild wird, wie ich merke, bald verschwinden, und so ist es gut, daß ich gleich einige Züge zu Buch bringe. Mag sie dann entfliehen! Denke dir,

lieber Leser! ein mittelgroßes wohlgenährtes Frauenzimmer, von etwa zwei- bis dreiundzwanzig Jahren [...].»¹

Nella versione di Loève-Weimars viene conservata solo la frase d'apertura, ridotta però anch'essa ad un minimo di informazioni: il traduttore si limita a dire che Christine, la figlia di Elias Roos, riceve degnamente gli ospiti del padre; nessun cenno viene però fatto né al suo abito stirato alla perfezione né alla sua abilità di padrona di casa, la quale si distingue per la grazia e la destrezza con cui serve a tavola i propri commensali. Queste osservazioni hanno invece una funzione cruciale nel racconto di Hoffmann, poiché designano la fanciulla, non senza una certa ironia, come una tipica rappresentante del mondo dei filistei, così invisibili allo scrittore e più generalmente agli esponenti del romanticismo tedesco. Christine, da buona borghesuccia, ha a cuore solamente la propria casa, la propria famiglia e il ristretto ambito nel quale vive; niente è più importante per lei del rispetto delle convenzioni e delle regole; preparare un buon pranzo, servire con tutti gli onori i propri ospiti e presentarsi con un abito pulito e ordinato sono per

¹ *Der Artushof*, pp. 148-149. Versione italiana: «Madamigella Cristina ricevette gli ospiti in un bell'abito da festa, azzimato e stirato in modo impeccabile; e dopo pochi minuti già scodellava destramente la minestra col pesante mestolo d'argento. Ora, lettore benevolo, io potrei approfittare del fatto che i miei cinque personaggi siedono a tavola per ritrarli dal vero e porteli sott'occhio tali e quali: lo farò con pochi e rapidi tratti, anche se non ne sortirà certamente un disegno così elegante come quello tracciato da Traugott sulla malaugurata lettera commerciale, ma devo sbrigarmi perché il pranzo sarà presto finito e anche perché la meravigliosa storia del valoroso Traugott, che mi sono proposto di raccontarti, mi trascina avanti con forza irresistibile. Il signor Elias Roos portava una parrucca tonda, e questo tu lo avrai già appreso da quanto si è detto più sopra; non ho molto da aggiungere perché, avendolo udito parlare, ti sarai già fatto un'idea del personaggio: un ometto piccolino, rotondetto, vestito color cuoio, coi bottoni dorati sul panciotto e sui calzoni. Di Traugott non ho molto da dire: sto per l'appunto raccontando la sua storia e non faremo che parlare di lui. E se è vero che i sentimenti, le disposizioni, le attività, si riflettono sulla figura esteriore e la modellano, se è vero che dal complesso di queste cose nasce quella meravigliosa, inspiegabile (soltanto "percepibile"), armonia d'insieme che noi chiamiamo "carattere", la figura di Traugott balzerà fuori ben viva dalle mie parole. Se ciò non avverrà vorrà dire, lettore benevolo, che tutte le mie chiacchiere non valgono nulla di nulla, e tu potrai tenerle per non lette. I due signori forestieri sono zio e nipote, un tempo mercanti, ora occupati a fare affari col denaro guadagnato; amici di Elias Roos, vale a dire legati a lui da grossi interessi. Vivono a Königsberg, si comportano molto "all'inglese", si sono portati da Londra un calzastivali di mogano, hanno molto gusto artistico, sono, insomma, uomini veramente colti e raffinati. Lo zio possiede una piccola galleria d'arte privata e fa collezione di disegni (*videatur*: l'avviso commerciale carpito a Traugott...) Ma la cosa più importante sarebbe ch'io mi dessi da fare per descriverti degnamente madamigella Cristina: la sua labile immagine temo scomparirà presto dalla scena ed io dovrò dunque inserirne nel libro almeno un rapido schizzo. Dopodiché, vada pure con Dio!...Immaginati, caro lettore, una fanciulla ventidue, ventitrenne [...].» (*La corte d'Artù*, p. 140).

lei dei doveri ai quali non ci si può né ci si deve sottrarre. Il suo mondo è limitato alla vita domestica, mai viene sfiorata dal desiderio di anelare a qualcosa di più alto e importante. In quanto tale la fanciulla si contrappone al fidanzato Traugott, che proprio grazie all'incontro fortuito con i due forestieri alla Corte d'Artù prende coscienza della propria vocazione artistica e si decide, benché non senza esitazioni, timori e dubbi, ad abbandonare il ristretto e meschino ambiente commerciale nel quale è cresciuto per inseguire il proprio sogno di "bellezza" e ideale. La versione semplificata di Loève-Veimars impedisce al lettore francese di apprendere notizie utili a conoscere i vari personaggi (come l'aspetto fisico di Elias Roos, il legame di parentela che sussiste tra i due stranieri e la loro attività di commercianti), i quali perdono tutta la loro complessità riducendosi a figure appena abbozzate, prive di sfumature; essa sminuisce inoltre radicalmente la portata romantica del racconto riducendo la contrapposizione, che è invece cruciale nella poetica di Hoffmann, tra il mondo degli artisti e quello dei gretti filistei.

Loève-Veimars:

«Mlle Christine reçut avec une grâce extrême les hôtes de son père. Figurez-vous une jeune fille de moyenne taille et bien nourrie, de vingt-deux ans tout au plus.»¹

La descrizione del personaggio di Christine soffre di una nuova semplificazione nella versione francese, a distanza di poche righe. In questo passaggio Hoffmann insiste in particolare sulla placidità di Christine, che per lui equivale ad una mancanza di spontaneità e di passionalità, come si conviene ad ogni buon filisteo; il narratore rimarca con ironia che, anche nella malaugurata ipotesi in cui l'abitazione dovesse andare a fuoco, la fanciulla non si lascerebbe distogliere dai suoi doveri di buona governante e, anziché reagire spontaneamente e lanciare l'allarme, preferirebbe prima

¹ *La cour d'Artus*, p. 258.

portare a termine tutte le proprie incombenze domestiche. Il traduttore riassume il passaggio in una frase stringata e lapidaria; di nuovo è lecito domandarsi se la sua scelta sia stata motivata dalla volontà di produrre un testo più movimentato, che dia più spazio alla parte narrativa che a quella descrittiva, oppure se egli sia stato disturbato dal modo in cui il narratore dell'originale si prende gioco, seppur bonariamente, del personaggio ed abbia cercato di porvi rimedio espungendo alcune porzioni di testo senza troppi scrupoli. Potremmo infine ipotizzare, più banalmente, che il traduttore abbia operato dei tagli sull'originale semplicemente perché sospinto dalla necessità di approntare la sua versione in tempi ristretti.

Hoffmann:

«Sollten etwas aus des Nachbars brennendem Hause die Flammen in ihr Zimmer schlagen, so wird sie nur noch geschwinde den Kanarienvogel füttern und die neue Wäsche verschließen, denn aber ganz gewiß in das Comptoir eilen und dem Herrn Elias Roos zu erkennen geben, daß nunmehr auch sein Haus brenne. »¹

Loève-Veimars:

«Le calme habite incessamment les traits de Mlle Christine. »²

Poco oltre nel testo Loève-Veimars sopprime un intero passaggio che contiene un intervento metatestuale: il narratore, rivolgendosi di nuovo al suo lettore, lo informa sul proprio modo di procedere, mettendo esplicitamente in rilievo i meccanismi narrativi di cui si serve. I racconti di Hoffmann sono uno dei migliori esempi di un'ambiguità che è tipica della narrazione fantastica, nella quale «c'è la volontà e il piacere di usare tutti

¹ *Der Artushof*, p. 149. Versione italiana: «Se per disavventura andasse a fuoco la casa del vicino e le fiamme giungessero già fino in camera sua, lei si affrettarebbe ancora a dar da mangiare al canarino, a riporre la biancheria di bucato e poi correrebbe in ufficio ad avvisare il signor Elia Roos che anche la loro casa sta bruciando.» (*La corte d'Artù*, p. 141).

² *La cour d'Artus*, p. 258.

gli strumenti narrativi per attirare e catturare il lettore dentro la storia, ma c'è anche il gusto e il compiacimento di ricordargli sempre che per l'appunto di una storia si tratta.»¹ Dell'uso di questa *Erzähltechnik*, efficace strumento di mistificazione e di ironia, nella traduzione non c'è più alcuna traccia. Nella versione francese va perdendosi inoltre l'ennesima notazione pungente riguardante Christine, che appare sempre più conformista, vuota e banale come la classe sociale che incarna. La fanciulla infatti, da buona borghese, è priva del benché minimo slancio d'affetto, non conosce la forza e l'intensità della passione: non si sposa per amore ma semplicemente per rispondere a una convenzione, ama il suo sposo solo per il fatto di doverlo amare in quanto persona che si è unita a lei per la vita.

Hoffmann:

«Niemals ist ihr eine Mandeltorte mißraten, und die Buttersauce verdickt sich jedesmal gehörig, weil sie niemals links, sondern immer rechts im Kreise mit dem Löffel rührt! -Da Herr Elias Roos schon den letzten Römer alten Franz eingeschenkt, bemerke ich nur noch in der Eile, daß Christinchen den Traugott deshalb ungemein lieb hat, weil er sie heiratet, denn was sollte sie wohl in aller Welt anfangen, wenn sie niemals Frau würde! -Nach der Mahlzeit schlug Herr Elias Roos den Freunden einen Spaziergang auf den Wällen vor.»²

Loève-Weimars:

«Jamais la confection d'un gâteau n'a manqué sous ses mains, et quand elle daigne donner ses soins à une sauce, elle s'épaissit toujours au point

¹ R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, cit. p.76.

² *Der Artushof*, pp. 149-150. Versione italiana: «Mai le è avvenuto di fallire una torta di mandorle né di preparare una salsa di burro troppo densa, perché lei rimesta sempre in tondo, da destra a sinistra e mai viceversa! Ecco. Poiché Elia Ross ha già servito agli ospiti l'ultimo Römer di vecchio vino francese, devo concludere notando ancora alla svelta che la piccola Cristina ama immensamente il suo Traugott per il semplice fatto che le ha promesso di sposarla. Che altro le rimarrebbe da fare al mondo, se nessuno la prendesse in moglie?... Finito di pranzare, il signor Elia Ross propose agli amici di fare una passeggiata ai bastioni.» (*La corte d'Artù*, p.141).

convenable, tant Mlle Christine met d'intelligence et d'attention à tourner sa cuiller en cercles réguliers.

Après le repas, M. Elias Roos proposa à ses amis une promenade sur le rempart.»¹

Come si può notare dalla suddetta citazione inoltre Loève-Veimars non si limita a effettuare dei tagli arbitrari, ma anche nel momento in cui cerca di attenersi “scrupolosamente” al testo originale finisce con il procedere a delle semplificazioni. Nel passaggio in questione si perdono non pochi dettagli, che contribuiscono nel racconto tedesco a conferire particolari sfumature al personaggio in questione: quella che per Hoffmann è una torta di mandorle («Mandeltorte») è per il traduttore semplicemente una torta, un dolce («gâteau»), senza ulteriori specificazioni; nel testo di partenza Christine è abile nel cucinare la salsa di burro, e per la buona riuscita del piatto mescola sempre con il cucchiaino da destra a sinistra e non viceversa («die Buttersauce verdickt sich jedesmal gehörig, weil sie niemals links, sondern immer rechts im Kreise mit dem Löffel rührt»), mentre in quello d'arrivo Christine si limita a confezionare una buona salsa (senza che si apprenda di che tipo si tratti) poiché rimasta l'impasto in tondo, in modo regolare («et quand elle daigne donner ses soins à une sauce, elle s'épaissit toujours au point convenable, tant Mlle Christine met d'intelligence et d'attention à tourner sa cuiller en cercles réguliers.»). Come abbiamo avuto modo di rilevare anche nelle precedenti analisi Loève-Veimars mostra una tendenza pressoché sistematica a sopprimere qua e là nel testo dettagli significativi giudicandoli superflui o comunque scarsamente rilevanti ai fini dell'intrigo.

A distanza di poche righe è da notare l'ennesimo intervento del traduttore: Loève-Veimars, costantemente preoccupato di far procedere l'azione senza perdersi in inutili “lungaggini”, ripulisce il brano in questione da tutto ciò

¹ *La cor d'Artus*, p. 258.

che ritiene inessenziale ai fini della comprensione della storia; nella versione condensata di Loève-Veimars è grave soprattutto la perdita di un'informazione relativa a Traugott: il traduttore non fa il minimo cenno alle strane sensazioni che questi prova in presenza dei due forestieri, tratto su cui Hoffmann invece insiste per tutta la durata del racconto. E' tale lo stato di smarrimento e di malessere interiore del giovane che questi dimentica persino le buone maniere e si appresta ad uscire da casa Roos senza nemmeno baciare la mano della fidanzata. Nulla di tutto questo viene preservato nella versione francese; il Traugott di Loève-Veimars risulta più equilibrato, più conformista e quindi più inespressivo di quello dell'originale.

Nella versione francese si rileva inoltre la soppressione della frase con cui Elias Roos cerca di impedire al futuro genero di fuggire trattenendolo per le falde della giacca; il tono mellifluo ed adulatore di queste parole, che contrasta con l'arroganza con cui di solito egli si rivolge al giovane, tradisce da parte sua un atteggiamento ipocrita: il vecchio burbero sta cercando di ingraziarsi Traugott, che negli ultimi tempi si è mostrato scostante e strano, nel timore che questi si sottragga al suo impegno matrimoniale.

Hoffmann:

«Wie gern wäre Traugott, in dessem Innerm sich noch nie so viel Verwunderliches geregt hatte, als eben heute, der Gesellschaft entschlüpft, es ging aber nicht; denn wie er aber zur Tür hinaus wollte, ohne einmal seiner Braut die Hand geküßt zu haben, erwischte ihn Herr Elias beim Rockschoß, rufend: “Werter Schwiegersohn, holder Associé, Sie wollen uns doch nicht verlassen?” und so mußte er wohl bleiben. »¹

Loève-Veimars:

¹ *Der Artushof*, p. 150. Versione italiana: «Traugott, nel cui animo non si erano mai agitati sentimenti così strani e insoliti, ne avrebbe fatto molto volentieri a meno. Ma non ci fu verso: mentre stava per svignarsela senza neppure aver baciato la mano alla fidanzata, il signor Elia lo agguantò per le falde della giacca esclamando: -genero carissimo...egregio consocio...non vorrà lasciarci, spero!...-E Traugott dovette restare.» (*La corte d'Artù*, p. 141).

«Traugott chercha vainement à s'en dispenser ; son associé le retint. »¹

Segue a distanza di poche righe un lungo brano che Loève-Veimars si permette di trasformare a suo piacimento: la prima parte è oggetto di una radicale soppressione (che indichiamo nella citazione in tedesco con una linea continua), la seconda invece viene fortemente semplificata al punto che pare possibile parlare non tanto di traduzione quanto di un vero e proprio riassunto del testo originale (sezione indicata nella citazione in tedesco con una linea tratteggiata). Nella prima parte è di nuovo la descrizione di Traugott ad essere sacrificata; Hoffmann parla del rapporto segreto che intercorre tra l'apparizione degli sconosciuti e lo strano stato in cui versa Traugott, che vagola a metà tra il sogno e la veglia. Egli allude inoltre alla trasformazione che si sta lentamente facendo strada nell'animo del giovane: il ragazzo, pur essendo di temperamento timido e riservato, mostra una straordinaria passione e un inaudito ardimento nel parlare di un soggetto che gli sta molto a cuore, l'arte. Proprio la presenza dei due forestieri sembra avere questa positiva influenza su di lui, spronandolo a far chiarezza dentro di sé e a riconoscere e far emergere le segrete passioni che abitano il suo cuore.

Nella seconda parte il traduttore, con la sua versione "annacquata" del testo, banalizza profondamente il valore e il significato delle figure dipinte nella corte di Artù, un mondo di creature meravigliose che ha per Traugott un'esistenza più vera del mondo reale in cui vive. Hoffmann enfatizza il misterioso legame che intercorre tra queste figure e il giovane, il quale scopre dentro di sé una vocazione per l'arte proprio grazie ad esse. Il Traugott di Loève-Veimars invece si limita a trarre una sorta di ispirazione -tutta concreta, senza nulla di misterioso- da quelle immagini che egli reputa semplicemente ben disegnate.

Hoffmann:

¹ *La cour d'Artus*, pp.258-259.

«Auf den Draht war wohl Traugott getreten, in dem Moment als er bewußtlos die zeichnete, welche lebendig hinter ihm standen, denn mit Blitzes Gewalt hatte ihn die seltsame Erscheinung der Fremden durchzuckt, und es war ihm, als wisse er nun alles deutlich, was sonst nur Ahnung und Traum gewesen. Die Schüchternheit, die sonst seine Zunge band, sobald das Gespräch sich auf Dinge wandte, die wie ein heiliges Geheimnis tief in seiner Brust verborgen lagen, war verschwunden, und so kam es, daß der Onkel die wunderlichen halb gemalten halb geschnitzten Bilder im Artushof als geschmacklos angriff, und vorzüglich die kleinen Soldatengemälde als abenteuerlich verwarf, er dreist behauptete: wie es wohl sein könne, daß das alles sich mit den Regeln des Geschmacks nicht zusammenreime, indessen sei es ihm selbst, wie wohl schon mehreren ergangen; eine wunderbare fantastische Welt habe sich ihm in dem Artushof erschlossen, und einzelne Figuren hätten ihn sogar mit lebensvollen Blicken, ja wie mit deutlichen Worten daran gemahnt, daß er auch ein mächtiger Maister sein, und schaffen und bilden könne wie der, aus dessen geheimnisvoller Werkstatt sie hervorgegangen. »¹

Loève-Veimars:

«Traugott se trouva sans doute en rapport avec la grande machine, au moment où il dessinait à son insu, dans la grande salle, les figures qui apparurent tout à coup derrière lui, et involontairement il ne put s'empêcher de ramener la conversation sur ce sujet. Le vieil étranger trouvait les

¹ *Der Artushof*, p. 150. Versione italiana: «Quel filo, Traugott lo aveva calpestato nel momento stesso in cui disegnava senza saperlo i due personaggi che gli stavano vivi dietro le spalle. L'incredibile apparizione dei due sconosciuti lo aveva colpito con la potenza di una folgore, ed ora gli sembrava di sapere con chiarezza tutto ciò che prima sonnecchiava in lui allo stato di presagio, di sogno. Era sparita a un tratto tutta la timidezza che di solito gli inceppava la lingua non appena il discorso cadeva su argomenti ch'egli celava gelosamente in fondo al cuore come segreti sacri. Infatti, quando il più anziano dei due forestieri incominciò a criticare come opere prive di gusto le meravigliose figurazioni intagliate e dipinte nella corte di Artù, e si accanì in modo particolare contro i piccoli quadri di soldati, definendoli delle "stramberie", Traugott prese coraggiosamente posizione: poteva ben darsi -disse- che quelle opere non collimassero perfettamente con le regole del buon gusto; ma a lui, come già a molti altri, era avvenuto di scoprire nella corte di Artù un meraviglioso mondo fantastico. Gli era perfino parso che alcuni personaggi gli predicassero, con occhiate eloquenti come parole, che anche lui sarebbe potuto diventare un grande maestro, un artista valente quanto l'ignoto autore di quelle opere.» (*La corte d'Artù*, p.142).

peintures de la cour d'Artus du plus mauvais goût ; le cortège militaire lui semblait surtout la plus ridicule des bambochades : mais Traugott s'écria avec chaleur qu'un monde entier s'était déroulé à ses yeux à la vue de ces peintures, et qu'elles avaient parlé si vivement à son imagination, qu'il avait reconnu en lui-même la faculté de créer, comme le puissant maître de l'atelier duquel elles étaient sorties.»¹

A qualche riga di distanza Loève-Veimars sopprime una frase nella quale viene sottolineata la preferenza istintiva che Traugott prova nei confronti del giovane straniero rispetto al vecchio che lo accompagna, il quale suscita invece in lui una certa antipatia; questa notazione di Hoffmann è particolarmente significativa perché getta luce sui sentimenti e sulle emozioni di Traugott: questi infatti, prima ancora di sapere che sotto le spoglie di paggio si cela in realtà la bella Felizitas, l'amata del suo cuore che egli da sempre vede ed incontra in sogno, prova per questa creatura una forte ed intensa inclinazione. Hoffmann insiste dunque sul fatto che l'amore per Felizitas -un amore tutto ideale, non realizzato, esperienza fondamentale per colui che voglia ascendere al regno della vera arte- è vivo nell'animo di Traugott prima ancora che avvenga il reale e concreto incontro con lei, con la donna in carne ed ossa che tale sentimento incarna. L'omissione qui indicata si ricollega a quanto abbiamo avuto modo di osservare in un passo precedente del testo, in cui era questione del modo amorevole in cui l'adolescente sorrideva a Traugott; anche in questo caso il traduttore giudica inopportuno sottolineare l'attrazione che lega reciprocamente i due personaggi, giudicandola ambigua e disdicevole.

Hoffmann:

«Der Onkel sagte mit recht hämischer Miene:² „Ich behaupte es noch einmal, daß ich nicht begreife, wie Sie Kaufmann sein wollen, und sich

¹ *La cour d'Artus*, p. 259.

² L'aggettivo scelto da Loève-Veimars («d'un ton ironique») non è particolarmente consono; nell'originale infatti il tono con cui il vecchio si rivolge a Traugott non è tanto di ironia, di sottile derisione, quanto di perfidia e malignità («mit recht hämischer Miene»).

nicht lieber der Kunst ganz zugewandt haben.¹“ -Dem Traugott war der Mann höchst zuwider, und er schloß sich deshalb bei dem Spaziergange an den Neffen, der recht freundlich und zutraulich tat. „o Gott“, sprach dieser, „wie beneide ich Sie um Ihr schönes herrliches² Talent! Ach könnte ich so wie Sie zeichnen.“³

Loève-Veimars:

«Le vieil étranger⁴ dit d'un ton ironique: „Je ne comprends pas, jeune homme, que le négoce puisse vous plaire, et que votre vie ne soit pas consacrée aux arts que vous semblez chérir.“ -Oh ! que j'envie votre talent , dit le plus jeune des étrangers. Ah ! que ne puis-je dessiner comme vous !...»⁵

Nel passaggio che ci accingiamo a presentare il traduttore opera l'ennesima semplificazione dell'originale, sopprimendo qua e là alcune frasi che descrivono l'atteggiamento perplesso e i discorsi vacui del giovane forestiero e la reazione infastidita di Traugott alle parole di quest'ultimo. Traugott non comprende e non condivide l'atteggiamento del giovane, la

¹ Anche in questo caso riteniamo che la soluzione proposta dal traduttore non sia particolarmente felice; «chérir» rende solo tiepidamente il senso veicolato da «ganz zugewandt»; mentre il verbo francese indica una moderata inclinazione e preferenza, l'espressione utilizzata da Hoffmann descrive invece la condizione stessa dell'artista romantico, che è chiamato a consacrarsi in maniera totalizzante ed esclusiva al supremo Ideale dell'Arte.

² La tecnica del duplice aggettivo («schönes herrliches [Talent]»), che serve in questo caso a sottolineare l'enfasi, l'entusiasmo con cui il giovane esprime il suo apprezzamento per il talento artistico di Traugott, non viene riprodotta nella versione francese.

³ *Der Artushof*, pp. 150-151. Versione italiana: « [...] Il signore forestiero gli disse con un'espressione sorniona e maliziosa: -Torno a ripeterle che non capisco come mai lei abbia voluto fare il mercante invece di dedicarsi completamente all'arte. - A Traugott quell'uomo non era piaciuto affatto e perciò durante la passeggiata preferì unirsi al nipote, il quale aveva assunto con lui un tono molto amichevole e confidenziale: -O Dio, -incominciò col dire costui. -Come le invidio il suo magnifico talento!...Potessi disegnare come lei!... » (*La corte d'Artù*, p.142).

⁴ Notiamo inoltre che Loève-Veimars denomina in maniera diversa i due personaggi rispetto all'originale : Hoffmann, che in precedenza li designava come stranieri, a partire dal passaggio descrittivo alle pagine 148-149 (è la scena che ritrae i commensali alla tavola di Elias Roos sulla quale ci siamo precedentemente soffermati), nel quale viene rivelato il tipo di legame che li unisce, li qualifica rispettivamente come zio e nipote («Onkel» e «Neffe»); Loève-Veimars invece, che ha eliminato completamente quel passaggio, persiste nel definirli in maniera più vaga, in base al loro statuto di forestieri o alla loro età («le vieil étranger», «le plus jeune des étrangers», «le jeune homme» oppure «jeune étranger»).

⁵ *La cour d'Artus*, p.259.

sua rigidità e la sua razionalità tipicamente borghesi, la sua visione materialistica dell'esistenza che mette in primo piano la volontà di possesso, né il disprezzo che questi esprime nei confronti di ciò che non appartiene alla sfera delle attività "serie" (nell'ottica filistea di cui il giovane si fa portavoce l'arte è da considerarsi come un semplice svago, un mero passatempo, una distrazione piacevole che serve a riposarsi dalle fatiche del lavoro, ma non può assolutamente essere considerata come un elemento centrale dell'esistenza, come il solo e unico scopo della vita di un essere umano).

La traduzione, nell'omettere le considerazioni che Traugott fa tra sé e sé, manca dunque di enfatizzare la contrapposizione tra l'artista romantico (Traugott) e il razionale filisteo (qui figurato dal giovane nipote), contrapposizione che Hoffmann invece non si stanca di mettere in evidenza. Hoffmann:

«Hier hielt der Neffe inne, als erwarte er Traugotts Antwort; der wußte aber gar nicht was er sagen sollte. Alles was der Neffe gesprochen, kam ihm unbeschreiblich albern vor. Er begnügte sich zu fragen: „Was nennen Sie denn nun aber eigentlich ernstes Geschäft des Lebens?“ Der Neffe sah ihn etwas betroffen an. „Nun, mein Gott“, fuhr er endlich heraus, „Sie werden mir doch zugeben, daß man im Leben leben muß, wozu es der bedrängte¹ Künstler von Profession beinahe niemals bringt.“ Er schwatzte nun mit zierlichen Wörtern und gedrechselten Redensarten ins Gelag hinein. Es kam ungefähr darauf hinaus, daß er im Leben leben nichts anderes nannte, als, keine Schulden, sondern viel Geld haben, gut Essen und Trinken, eine schöne Frau und auch wohl artige Kinder, die nie einen Talgfleck ins Sonntagsröckchen bringen, besitzen, u.s.w. Dem Traugott schnürte das die Brust zu, und er war froh, als der verständige Neffe von ihm abließ, und er

¹ Loève-Weimars omette il participio con funzione aggettivale «bedrängt» che Hoffmann utilizza per mettere in evidenza lo stato di sofferenza psicologica, di tormento interiore e di oppressione in cui vive perennemente l'artista, stato che si contrappone alla placidità e alla leggerezza dell'esistenza borghese.

sich allein auf seinem Zimmer befand. „Was führe ich doch“, sprach er zu sich selbst, „für ein erbärmlich schlechtes Leben!“¹

Loève-Veimars:

«Il [Traugott] ne savait que répondre. Tout ce que le jeune homme venait de lui débiter lui semblait incroyablement absurde. Il se borna à lui demander : Mais que nommez-vous donc les affaires sérieuses, les grandes affaires d'ici-bas ?

-Mais, mon Dieu, vous conviendrez qu'il faut vivre dans la vie, et c'est ce que ne font presque jamais les artistes de profession.

Traugott conclut à peu près de ces paroles, que vivre dans la vie, c'était n'avoir point de dettes, posséder beaucoup d'argent, bien boire, bien manger, se donner une jolie femme, des enfans bien sages, élégamment vêtus ; bravement digérer, profondément dormir, et surtout se garder des mauvais rêves.

-Quelle misérable vie ! s'écria-t-il, lorsqu'il se retrouva seul dans la chambre.»²

Nel suddetto passaggio rileviamo inoltre che il traduttore non rinuncia alla ben consolidata pratica del riassunto, che consiste nel condensare e contrarre le frasi omettendo dettagli e precisazioni ; il narratore del testo originale insiste sulla piccineria della mentalità borghese facendo un'ironica osservazione circa i loro figlioli, che sono tenuti a non sporcarsi il vestitino

¹ *Der Artushof*, pp. 151-152. Versione italiana: «A questo punto il giovanotto si fermò come in attesa di una risposta. Ma Traugott non seppe cosa dirgli.: tutto quel discorso gli era parso così incredibilmente sciocco! Si limitò a domandare: che cosa intende, esattamente, per attività seria, solida?...-Il giovanotto rimase un po' in forse: -Beh, Dio mio, -disse infine. -Lei ammetterà che la vita si deve pur viverla...E questo non riesce mai a un povero artista di professione-. Disse ancora molte belle parole, molte frasi tortuose ma evidentemente stava parlando a vanvera. Ne risultò che, a un dipresso, che per lui “vivere la vita” significava non aver debiti ma molto denaro..mangiar bene, bere meglio...una buona moglie e alcuni bimbi beneducati, senza mai una macchia d'unto sui vestitini della domenica ecc. ecc.- Traugott si sentì stringere il cuore; e fu felice quando, sbarazzatosi del giudizioso compagno, si ritrovò solo in camera sua. -“Ma che orribile, che miserevole vita è mai la mia!...-disse fra sé.» (*La corte d'Artù*, p. 143).

² *La cour d'Artus*, p.260. Nella versione francese rileviamo l'aggiunta della subordinata «lorsqu'il se retrouva seul dans la chambre», con cui il traduttore intende precisare il luogo in cui si trova Traugott nel momento in cui questi ripensa, fra sé e sé, allo scambio di battute con il giovane straniero.

della festa con macchie di unto («wohl artige Kinder, die nie einen Talgfleck ins Sonntagsröckchen bringen»); il traduttore sorvola sulle precisazioni del caso e si limita ad affermare che i bimbi borghesi sono tenuti ad essere vestiti in maniera elegante ed appropriata («des enfants bien sages, élégamment vêtus»).

Loève-Veimars però non solo procede ad operare dei tagli sull'originale, ma di tanto in tanto si compiace anche nell'effettuare delle aggiunte; nel brano di cui sopra egli rincarica la dose del testo di partenza arricchendo l'elenco delle attività inutili e meschine che costituiscono il fulcro dell'esistenza dei bravi e saggi filistei («bravement digérer, profondément dormir, et surtout se garder des mauvais rêves»). Per quanto questa interpolazione non fosse affatto necessaria, riteniamo tuttavia che essa produca un effetto positivo nel testo d'arrivo, poiché traduce il tentativo del traduttore di riprodurre il tono ironico e scanzonato dell'originale.

Nella medesima pagina il traduttore incorre nuovamente in un'eccessiva contrazione dell'originale: il lungo monologo di Traugott viene infatti riassunto in due sole righe di testo nella versione francese. Questa ennesima semplificazione contribuisce a svilire ulteriormente la figura del protagonista, che nella versione di Loève-Veimars perde tutta la sua complessità e la sua ricchezza di sfumature. Il traduttore manca soprattutto di sottolineare il legame che sussiste tra la presenza a Danzica dei due sconosciuti e la presa di coscienza di Traugott, elemento su cui Hoffmann invece si diffonde in più occasioni. Nel testo di partenza i due forestieri fungono esplicitamente da catalizzatore: la loro apparizione scatena in Traugott, che da tempo risente una profonda inquietudine interiore, un vero e proprio risveglio, che costituirà il primo fondamentale passo verso l'abbandono del mondo borghese e l'entrata nell'aureo regno dell'arte.

Nella traduzione al contrario la decisione di Traugott di seguire le proprie inclinazioni e di consacrarsi alla pittura non viene in alcun modo messa in relazione con l'arrivo in città dei due stranieri, la cui presenza al fianco del

giovane appare dunque immotivata e accessoria; il lettore francese riceve dunque la fallace impressione che il protagonista decida all'improvviso e in completa autonomia di voler diventare un artista.

Hoffmann:

«Der alte wunderliche Mann hat es mir bestätigt, daß ich zum Künstler berufen bin, aber noch mehr der schöne holde Jüngling. Ungeachtet der nichts sprach, war es mir ja doch, als sage sein Blick mir das deutlich, was so lange sich nur als leise Ahnung in mir regte, und das niedergedrückt von tausend Zweifeln, nicht emporzustreben vermochte. Kann ich denn nicht, statt meines unseligen Treibens, ein tüchtiger Maler werden?»¹

Loève-Veimars:

«N'ai-je pas reconnu aujourd'hui ma mission, et ne puis-je à mon tour devenir un artiste ?»²

Loève-Veimars si mostra impreciso e frettoloso anche nel passaggio che segue, nel quale viene descritto un ricordo d'infanzia di Traugott. Nell'originale il giovane, riflettendo fra sé e sé, rammenta l'invincibile e misteriosa attrazione che le immagini della corte d'Artù hanno esercitato su di lui fin dalla più tenera età; egli rievoca in particolare una sera in cui, al crepuscolo, si è allontanato dai compagni di giochi e si è rifugiato all'interno della sala per ricopiare in solitudine e in tranquillità quelle magnifiche figure.

Loève-Veimars è molto più generico e si lascia sfuggire diversi dettagli; nella sua versione non viene fatto alcun cenno a quella particolare sera di

¹ *Der Artushof*, p. 152. Versione italiana: «Quel vecchio, stranissimo personaggio, mi ha confermato che ho la vocazione dell'artista...ma ancor meglio me l'ha confermato il bel giovinetto, dicendomi chiaramente con lo sguardo, pur senza parlarmi, la verità di cui io avevo appena un vago presentimento, contrastato sempre da mille dubbi e non mai liberamente espresso...Perché, dunque, invece di far questo sciagurato mestiere non potrei diventare un bravo pittore?» (*La corte d'Artù*, pp. 143-144).

² *La cour d'Artus*, p. 261.

tanti anni addietro, che ha invece un forte valore simbolico forte per Traugott poiché rappresenta la prima manifestazione, il primo segno rivelatore del suo talento pittorico. Il traduttore si limita a descrivere una consuetudine, affermando che Traugott, da bambino, era solito recarsi nella corte d'Artù per contemplare i disegni della volta, che lo attraevano profondamente.¹

Analizzando la versione francese in maniera più dettagliata si nota anzitutto l'omissione dell'avverbio «seltsam» e del sintagma «von einer unwiderstehlichen Gewalt», che nell'originale indicano l'imperscrutabile potere, la misteriosa malia che le immagini dipinte esercitano su Traugott (laddove Loève-Veimars parla, più semplicemente, di «attrait»). Poco corretta è anche la scelta della forma verbale «contempler»: il Traugott hoffmanniano, in contrapposizione a quello descritto da Loève-Veimars, non si limita a osservare rapito, in stato di passività, le figure della volta, ma compie un passo ulteriore, che consiste nel tradurre graficamente, su un foglio di carta, le impressioni che quelle immagini destano in lui, misurandosi così per la prima volta con le proprie abilità pittoriche.

Hoffmann:

«Er erinnerte sich recht gut, daß schon damals jene Figuren seltsam auf ihn wirkten, und er einst in der Abenddämmerung wie von einer unwiderstehlichen Gewalt vom Knabenspiele fort in den Artushof gelockt wurde, wo er emsig sich bemühte, das Bild abzuzeichnen.»²

Loève-Veimars:

¹ Nella traduzione vengono dunque omessi l'avverbio «einst» e la locuzione avverbiale «in der Abenddämmerung» che nell'originale servono a collocare temporalmente la vicenda descritta conferendole uno statuto di univocità e puntualità.

² *Der Artushof*, p. 153. Versione italiana: «Già fin da allora -lo ricordava molto bene- quelle due figure gli avevano fatto un'impressione strana. verso l'ora del tramonto, mentre stava giocando con i compagni, un richiamo misterioso, irresistibile, lo aveva costretto a interrompere il gioco per correre nella corte di Artù e tentare di riprodurre quel quadro...» (*La corte d'Artù*, p. 144).

«Il se souvint fort bien de l'attrait que ces figures avaient eu pour lui, et se rappela comme dans son enfance, il s'était souvent glissé sous les voûtes de la cour d'Artus, pour aller les contempler.»¹

Anche nella resa della frase che segue, la quale descrive l'incapacità di Traugott di continuare a lavorare nell'ufficio commerciale di Roos, Loève-Veimars non brilla certo per la sua precisione e il suo scrupolo (vengono completamente eliminati i sintagmi «nach gewöhnlicher Weise», che designa la natura abitudinaria della professione commerciale, e «noch ein paar Stunden», che indica con precisione quanto tempo Traugott dovrebbe trascorrere in ufficio per concludere “degnamente” la sua giornata lavorativa).

Hoffmann:

«Er sollte, nach gewöhnlicher Weise, noch ein paar Stunden in dem Comptoir arbeiten, das war ihm unmöglich.»²

Loève-Veimars:

«Il ne put se résoudre à descendre dans le comptoir.»³

Lo stesso dicasi per questo breve passaggio che viene completamente rielaborato e nel quale il traduttore omette in particolare di parlare del sentimento dell'amore e del travaglio ad esso legato, tema che ha un ruolo di cruciale importanza nella poetica romantica. Come già accennato in precedenza, l'artista non può divenire pienamente tale senza prima esperire l'amore, che non viene inteso come sentimento realizzato e ricambiato (non coincide dunque con il possesso carnale della persona amata) bensì come pura esperienza ideale, che prevede anzi la lontananza dell'amata e

¹ *La cour d'Artus*, p. 261.

² *Der Artushof*, p. 153. Versione italiana: «Avrebbe ancora dovuto andare in ufficio a lavorare per un paio d'ore, ma non se la sentì.» (*La corte d'Artù*, p.144).

³ *La cour d'Artus*, p. 261.

l'impossibilità di averla (il possesso fisico dell'altra persona rende infatti debole, sterile, impossibile lo *Streben* verso il regno superiore dell'arte). Come di consueto inoltre, la traduzione non conserva alcuna traccia dell'*adresse au lecteur*.

Hoffmann:

«Glaubst du nicht, lieber Leser ! daß was aus dem höhern Reich der Liebe in unsre Brust hinabgekommen, sich uns zuerst offenbaren müsse im hoffnungslosen Schmerz?»¹

Loève-Weimars:

«Ce n'est qu'après de longs efforts que s'éveillent en notre sein les révélations d'un monde idéal.»²

Nel lungo passaggio che ci accingiamo a presentare Loève-Weimars opera un duplice intervento : nella prima sezione sopprime intere frasi mentre la seconda parte del brano viene sintetizzata all'estremo.

Viene anzitutto espunta una frase che concerne le cupe meditazioni alle quali si abbandona il protagonista: al mattino, nell'osservare i propri disegni appoggiati sul tavolo, Traugott torna con la mente alle parole che gli furono dette, tempo addietro, da un amico circa la mediocrità dell'arte; nello stato di abbattimento in cui si trova, egli ritiene che quelle affermazioni si adattino perfettamente a definire i suoi lavori. Con la luce del giorno, quando i sogni si dissipano e con essi anche le illusioni, Traugott sembra perdere tutta la fiducia nel proprio operato, comincia a dubitare della propria vocazione artistica e, in un momento di profondo sconforto, decide di tornare a lavorare nell'ufficio di Elias Roos, benché il solo pensiero di rientrare a far parte di quel mondo suscita in lui un moto di disgusto.

¹ *Der Artushof*, p. 153. Versione italiana: «Tu non credi, caro lettore, che ciò che discende in noi dal supremo regno dell'amore debba dapprincipio manifestarsi sotto forma di dolore senza speranza?...» (*La corte d'Artù*, p.144)

² *La cour d'Artus*, p. 261.

Sopprimendo questo brano Loève-Veimars conferisce minor spessore al protagonista e al suo percorso di crescita e di formazione; il suo Traugott non vive lo stesso tormentato travaglio di quello del testo originale, che invece altalena continuamente tra speranza e disperazione (essendo i dubbi, le incertezze e le delusioni delle fasi necessarie attraverso le quali il giovane deve passare prima di riconoscere in maniera definitiva e indubitabile quale sia la sua vera vocazione, per poi consacrarsi ad essa senza ripensamenti, in maniera totalizzante). Loève-Veimars, tenendo fede al suo metodo “sbrigativo”, omette anche una frase che descrive l’atteggiamento di Elias Roos («Herr Elias Roos schrieb dies mit sorglicher Teilnahme der Kränklichkeit zu, die nach seiner Meinung den todbleichen Jüngling ergriffen haben mußte»), frase che nell’economia del racconto ha invece un’importanza cruciale poiché rivela l’inettitudine, la *Beschränkung* mentale del personaggio, la sua assoluta incapacità a penetrare nell’animo del futuro genero: il commerciante, in linea con il proprio pragmatismo filisteo, attribuisce lo strano e incomprensibile atteggiamento di Traugott a cause puramente fisiche. La sua ristretta mentalità gli impedisce di concepire che il malessere del giovane possa avere ragioni ben diverse, che non appartengono alla sfera materiale dell’esistenza. Ancora una volta Loève-Veimars perde un’occasione per enfatizzare un concetto-chiave della poetica hoffmanniana, l’insanabile contrasto tra *Künstler* e *Philister*.

Quanto alla seconda parte del passaggio preso in esame, Loève-Veimars sorvola senza troppi scrupoli su diversi dettagli, come le indicazioni temporali relative alla data di nozze tra Traugott e Christine (nell’originale viene detto che l’evento seguirà la chiusura del mercato di San Domenico) e il fatto che il matrimonio tra i due segnerà anche l’entrata definitiva del giovane nell’impresa commerciale di Elias Roos. Quest’ultima non è una precisazione oziosa per Hoffmann (benché Loève-Veimars debba averla giudicata tale): siglare ufficialmente l’accordo societario con Roos segnerebbe l’entrata formale di Traugott nel mondo della borghesia (che trova nella dimensione commerciale la sua più tipica rappresentazione) e

ciò significherebbe per lui rinunciare definitivamente alle proprie speranze e aspirazioni di artista.

La parte finale del passaggio è riservata di nuovo alla descrizione di Christine: mentre Hoffmann si diverte e si compiace, per l'ennesima volta, a elencare i mille preparativi che tengono occupata la giovane donna, la quale non ha altro pensiero all'infuori della buona riuscita della cerimonia, Loève-Weimars si guarda bene dal dilungarsi e condensa il passaggio in una frase concisa.

Hoffmann:

«Als er am frühen Morgen seine Zeichnungen, die noch auf dem Tische lagen, wieder ansah, kam ihm alles unbedeutend und läppisch vor, und er erinnerte sich jetzt der Worte eines kunstreichen Freundes, der oft sagte: großer Unfug mit mittelmäßigem Treiben der Kunst entstehe daher, daß viele eine lebhafte äußere Anregung für innern wahren Beruf zur Kunst hielten. Traugott war nicht wenig geneigt, der Artushof mit den beiden wunderbaren Figuren des Alten und des Jünglings eben für eine solche äußere Anregung zu halten, verdammt sich selbst zur Rückkehr ins Comptoir, und arbeitete bei dem Herrn Elias Roos, ohne des Ekels zu achten, der ihn oft so übernahm, daß er schnell abrechen und hinauslaufen mußte ins Freie. Herr Elias Roos schrieb dies mit sorglicher Teilnahme der Kränklichkeit zu, die nach seiner Meinung den todbleichen Jüngling ergriffen haben mußte. Mehrere Zeit war vergangen, der Dominiks-Markt kam heran, nach dessen Ende Traugott die Christina heiraten und sich als Associé des Herrn Elias Roos der Kaufmannswelt ankündigen sollte. Dieser Zeitpunkt war ihm der traurige Abschied von allen schönen¹ Hoffnungen und Träumen, und schwer fiel es ihm aufs Herz, wie sie in dem

¹ Loève-Weimars omette in questa frase ben due determinanti, «traurig» (triste) e «schön» (bello), aggettivi con cui Hoffmann intende esprimere la contrapposizione tra la dura e difficile decisione che Traugott sta per abbracciare e la bellezza, la magnificenza dei sogni e delle speranze che il giovane ha coltivato fino a quel momento e che si vede ora costretto ad abbandonare.

mittleren Stock alles scheuern und bohnen ließ, Gardinen eigenhändig fältete, dem messingenen Geschirr den letzten Glanz gab u.s.w.»¹

Loève-Veimars:

«Le lendemain, en jetant un coup d'œil sur ses dessins qui étaient restés sur la table, ils lui semblèrent mesquins et misérables, et il se condamna lui-même à retourner au comptoir. Il revint aussitôt reprendre son travail, sans se laisser vaincre par le dégoût profond qui le forçait quelquefois à quitter la plume pour aller respirer un air pur. Plusieurs semaines s'étaient écoulées, et l'époque du mariage de Traugott avec Christine approchait rapidement. Ce moment devait mettre fin à toutes ses espérances et à tous ses rêves, et il sentait son cœur oppressé, en voyant sa fiancée activement occupée des préparatifs du mariage, comme s'il n'eût été question pour elle que d'une affaire domestique ordinaire.»²

Del seguente passaggio il traduttore conserva solo la frase d'attacco; si perde in questo modo un'informazione relativa a Traugott, ovvero il gesto nobile che questi compie nei confronti del vecchio commerciante, all'insaputa del disonesto Elias Ross (il giovane rimborsa il forestiero del valore perduto in seguito ad un investimento fatto in anticipo, quando i tempi non erano ancora maturi). Il comportamento del giovane permette

¹ *Der Artushof*, pp. 153-154. Versione italiana: «Quando, di primo mattino, [Traugott] tornò ad esaminare i disegni ancora sparsi sul tavolo, li trovò tutti irrimediabilmente insipidi e puerili. Ricordò le parole udite tante volte da un grande intenditore d'arte, amico suo: la dilagante mediocrità, il grande equivoco, in arte -diceva costui- derivano dalla confusione che molti fanno fra sollecitazioni esteriori, talvolta anche prepotenti, e vocazione autentica... Traugott, alquanto propenso a considerare la corte di Artù e le meravigliose figure del vecchio e del giovinetto appunto per una di tali ingannevoli sollecitazioni esteriori, si condannò a ritornare in ufficio, col signor Ross. Lavorò cercando di dominare il disgusto che lo assaliva di continuo, ma a un certo punto non ne poté più e dovette correre fuori, all'aria aperta. Elia Ross, sempre paternamente sollecito, attribui la cosa a un momentaneo malessere: quel povero ragazzo era così pallido... Passò parecchio tempo; si avvicinava il giorno del mercato di San Domenico, alla cui chiusura Traugott avrebbe dovuto sposare Cristina e dichiararsi ufficialmente socio del signor Ross. Tale scadenza segnava per lui il mesto commiato da tutte le sue speranze, da tutti i suoi sogni più belli. Frattanto su, al secondo piano, la piccola Cristina, indaffaratissima, faceva lustrare, strofinare ogni cosa, piegheggiava tende e tendine con le proprie mani, lucidava gli oggetti di rame ecc. ecc.; e Traugott, vedendola darsi tanto daffare, si sentiva stringere il cuore.» (*La corte d'Artù*, pp. 144-145).

² *La cour d'Artus*, pp. 261-262.

ancora una volta di misurare la sua distanza dal futuro suocero, da cui lo distingue un'insanabile differenza di mentalità.

Hoffmann:

«Freilich wußte er nichts von dem verabredeten Zuschusse, den Traugott aus seiner Tasche zu berichtigen gemeint war, welches er auch einige Tage später, als er den Alten mit dem Jünglinge wieder auf dem Artushofe traf, wirklich tat. »¹

Loève-Veimars:

«Il ignorait les conditions du marché que son futur gendre venait de conclure.»²

Oggetto di soppressione è anche buona parte del lungo e complesso monologo del pittore Berklinger, un susseguirsi delirante di frasi che ben traduce la pazzia del personaggio; è verosimile ipotizzare che Loève-Veimars, mosso dall'intento di produrre una versione esplicita e cristallina, abbia optato per l'eliminazione di questo discorso proprio in virtù del suo carattere criptico, confuso e incoerente.

Hoffmann:

« „Laß immer deine Diamantkrone³ funkeln, du hoher Geist!“ rief er endlich, den glühenden Blick starr auf die Leinwand geheftet, „wirf ab den Isisschleier, den du über dein Haupt warfst, als Unheilige dir nahe traten! Was schlägst du so sorglich dein finsternes Gewand über die Brust zusammen ? Ich will dein Herz schauen- das ist der Stein der Weisen vor dem sich das Geheimnis offenbart! Bist du denn nicht ich? Was trisst du so keck, so gewaltig vor mir auf!- Willst du kämpfen mit deinem Meister?

¹ *Der Artushof*, p. 155. Versione italiana: «Naturalmente non sapeva nulla dell'accordo pattuito con Traugott il quale, qualche giorno dopo, incontrato nuovamente il vecchio insieme al giovinetto nella Corte di Artù, gli rimborsò di propria tasca la differenza di valore. » (*La corte d'Artù*, p.146)

² *La cour d'Artus*, p.262.

³ Nella traduzione la corona di diamanti si trasforma inspiegabilmente in corona d'oro.

Glaubst du, daß der Rubin, der, dein Herz, herausfunkelt, meine Brust zermalmen könne?-Auf denn! -tritt heraus! -tritt her! -ich habe dich erschaffen -denn ich bin“. »¹

Loève-Veimars:

«-Laisse briller ta couronne d'or, s'écria-t-il enfin; rejette le voile d'Isis dont tu couvres ta tête. -Mais pourquoi détourner tes regards ?² pourquoi t'avancer vers moi d'un air menaçant ? veux-tu donc lutter avec ton maître ? Approche donc ! approche ! attaque celui qui t'a créé, car je suis... »³

Un'altra porzione di testo che subisce un vero “maltrattamento” da parte del traduttore è quella in cui viene descritto un momento cruciale della storia di Traugott e del suo percorso di conoscenza: la scoperta, in casa di Berklinger, del ritratto di Felizitas, e la reazione estasiata del giovane che di fronte alla bellezza inesprimibile della fanciulla rimane ammutolito, poiché in lei riconosce l'amata di cui da tempo custodisce l'immagine in fondo al cuore, che insegue da sempre e di cui ha vivo in sé il presentimento, pur senza averla mai vista né incontrata. Il passaggio viene impoverito dal traduttore, il quale omette diversi elementi-chiave; Loève-Veimars manca in primo luogo di effettuare una registrazione dettagliata delle sensazioni che agitano Traugott, perché presumibilmente le considera eccessive, fuori luogo e sconvenienti; l'aspirante pittore, così come lo descrive Hoffmann, è infatti vittima di un moto di follia, urla e schiamazza come un invasato invocando l'amata a gran voce e quando il giovane Berklinger lo conduce nell'altra stanza, cade in uno stato di prostrazione fisica estrema, vicina al

¹ *Der Artushof*, p.157. Versione italiana: «-Nobile vegliardo, -declamò infine fissando la tela con occhi sbarrati, febbricitanti, -fa' che la tua corona di diamanti risplenda in eterno!...getta il velo di Iside, sotto cui celasti il capo quando i profani osarono avvicinarti!...Perché ti avvolgi così strettamente in quei drappi neri?...Voglio vederti il cuore!...Il tuo cuore è la pietra filosofale al cui tocco si dischiude il mistero!...Non sei tu forse...me stesso?...Perché mi ti pari dinnanzi così impetuoso e arrogante?...Oseresti misurarti col tuo maestro?...Credi tu che il tuo cuore...quello sfolgorante rubino...possa spezzarmi?...E sia, dunque!....Esci!....Avvicinati!...Io ti ho creato...perché io sono...» (*La corte d'Artù*, p.148).

² La frase «Mais pourquoi détourner tes regards ?» non trova alcuna equivalenza nell'originale.

³ *La cour d'Artus*, p. 265.

deliquio. Nella versione francese ci si limita ad asserire che Traugott non si stanca di contemplare il quadro, per il quale prova una forte attrazione. Loève-Weimars elimina altresì un Leitmotiv della poetica hoffmanniana, che ricorre costantemente nelle sue *Künstlernovellen*, vale a dire lo strano fenomeno del “quadro che si anima”. Il traduttore non fa alcun cenno infatti agli occhi scuri di Felizitas che, dal fondo della tela, sembrano osservare Traugott, né alle sue labbra, che paiono pronunciare parole d’amore: «Die dunklen Augen blickten voll Sehnsucht auf Traugott herab, die süßen Lippen schienen halb geöffnet liebliche Worte zu flüstern!»; da notare altresì come la soppressione di queste due frasi implichi conseguentemente anche la perdita di un termine-chiave o meglio *il* termine-chiave della poetica romantica qual è «Sehnsucht», che designa «un desiderio che non può mai raggiungere la propria meta, perché non la conosce e non vuole o non può conoscerla: è il “male” (Sucht) del “desiderio” (Sehnen), [...] una ricerca del desiderio, un desiderare il desiderio, un desiderio che è sentito come inestinguibile e che proprio per ciò trova in sé il proprio pieno appagamento.»¹

Hoffmann:

«Die dunklen Augen blickten voll Sehnsucht auf Traugott herab, die süßen Lippen schienen halb geöffnet liebliche Worte zu flüstern! - Mein Gott! mein Gott! seufzte Traugott aus tiefster Brust: wo! wo ist sie zu finden? Gehen wir, sprach der Jüngling. Da rief Traugott wie von wahnsinniger Lust ergriffen: Ach sie ist es ja, die Geliebte meiner Seele, die ich so lange im Herzen trug, die ich nur in Ahnung erkannte! -wo -wo ist sie!“ »²

¹ L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, II, t. 3, Torino, Einaudi, 1971, cit., p.699-700.

² *Der Artushof*, p.158. Versione italiana: «La vitalità, la forza pittorica di quella tela erano degne in tutto e per tutto di un van Dyck...Quegli occhi scuri, pieni di nostalgia, parevano guardarlo...le dolci labbra semiaperte, sussurrargli parole affettuose...-Dio mio...Dio mio!...-gemette Traugott in un sospiro. -Dove potrò trovarla?...-Andiamo, -disse il ragazzo; ma Traugott, come in preda a un desiderio delirante, esclamò: -Ah, è lei!...L’amata dell’anima mia...colei che ho portato in cuore per tanto tempo e ho conosciuta soltanto in sogno...Dove...dove sarà? » (*La corte d’Artù*, pp. 148-149).

Loève-Veimars:

«-Mon Dieu ! mon Dieu ! s'écria Traugott en soupirant, c'est elle que je porte depuis si long-temps dans mon cœur ! Où pourrai-je jamais la trouver?»¹

La trasformazione interiore di Traugott sta facendo enormi progressi; il giovane, che ormai ha compreso quanto sia forte la sua vocazione per l'arte, ha scelto di coltivare con impegno e serietà il suo talento, perciò decide di prendere lezioni dal vecchio Berklinger, per il quale prova stima e ammirazione. Questi, compiaciuto degli elogi che gli rivolge il giovane e convinto anch'egli nel profondo che questi debba persistere nel suo cammino di apprendistato, accetta di buon grado di divenire suo maestro. Il progressivo avvicinamento al regno dell'arte corrisponde per Traugott ad un lento abbandono del meschino mondo borghese, in cui egli è cresciuto e nel quale la sua vita si è fino a quel momento dispiegata. Nella traduzione di Loève-Veimars vengono trascurati non pochi dettagli: la richiesta che Traugott avanza al pittore per poter diventare suo allievo («Ich spüre großen unwiderstehlichen Trieb zur Kunst in mir, und bitte Euch gar dringend, mein lieber alter Meister! mich zu Eurem fleißigen Schüler anzunehmen»), le lamentele di Elias Roos di fronte alla svogliatezza del futuro genero («Herr Elias Roos laut sich beklagte»), il disgusto che lo assale ogni volta che prova ad entrare in ufficio per sbrigare le pratiche relative all'attività commerciale («Sein Geschäft war ihm nun ganz zuwider»), la scelta finale di astenersi definitivamente dall'andare al lavoro («Traugott [...] sich von dem Comptoir ganz losmachte»), il disappunto con cui reagisce la fidanzata Christine alla decisione di rimandare le nozze («zu nicht geringem Ärger Christinens die Hochzeit auf unbestimmte Zeit ausgesetzt wurde»).

Il traduttore sopprime poi quasi per intero il passaggio successivo (a partire dalla battuta « "Thr Herr Traugott" »), nel quale Hoffmann registra

¹ *La cour d'Artus*, p. 266.

l'atteggiamento di Elias Roos di fronte al comportamento di Traugott; il vecchio commerciante conferma per l'ennesima volta quanto gretta e limitata sia la sua mentalità di filisteo: egli non intuisce affatto il profondo e doloroso dramma psicologico di Traugott, ed attribuisce le sue stramberie a sciocche e puerili questioni di cuore. Da persona grossolana qual è, non si fa alcun scrupolo ad esternare il suo disprezzo per quell'inetto ingiuriandolo e definendolo senza troppi giri di parole un somaro. Consultandosi con un amico, egli giunge alla conclusione che quell'originale del suo futuro genero dev'essere geloso della piccola Christine, o forse vuole semplicemente soddisfare un ultimo desiderio prima di convolare a giuste nozze. Roos non si dà alcuna pena per Traugott, né si sforza di comprendere cosa gli stia succedendo, a lui stanno a cuore solo ed esclusivamente gli affari. Il vecchio dunque non si dispiace più di tanto dell'assenza di quel buono a nulla in ufficio visto il suo scarso rendimento; è anzi quasi contento che quel balzano se ne stia un po' alla larga, pena il rischio di fare andare a rotoli l'intera società. La traduzione non conserva alcuna traccia di questo scambio di battute sciocche, che nel testo originale consentono al lettore di misurare la distanza tra questi due meschini, che attribuiscono la stranezza di Traugott ad una sbandata amorosa, e il giovane artista, che vive nel puro e ideale mondo dell'arte.

Hoffmann:

«Ich spüre großen unwiderstehlichen Trieb zur Kunst in mir, und bitte Euch gar dringend, mein lieber alter Meister! mich zu Eurem fleißigen Schüler anzunehmen.» Der Alte wurde ganz freundlich und heiter,¹ er umarmte Traugott und versprach sein treuer Lehrer zu sein. So geschah es denn, daß

¹ Loève-Weimars non conserva la modalità stilistica della coppia di elementi (i due aggettivi uniti da una congiunzione, « freundlich und heiter ») e opta per un termine (la forma verbale «se calma») che non trova alcuna rispondenza nell'originale: Hoffmann non attribuisce al vecchio Berklinger un atteggiamento disteso e tranquillo, bensì mette in luce la gioia e l'entusiasmo con cui questi apprende che Traugott vuole diventare suo allievo.

Traugott tagtäglich zu dem alten Maler ging und in der Kunst¹ gar große Fortschritte machte. Sein Geschäft war ihm nun ganz zuwider, er wurde so nachlässig, daß Herr Elias Roos laut sich beklagte, und am Ende es gern sah, daß Traugott unter dem Vorwande einer schleichenden Kränklichkeit sich von dem Comptoir ganz losmachte, weshalb denn auch, zu nicht geringem Ärger Christinens, die Hochzeit auf unbestimmte Zeit ausgesetzt wurde. “Ihr Herr Traugott”, sprach ein Handelsfreund zu Herrn Elias Roos, “scheint an einem innern Verdruß zu laborieren, vielleicht ein alter Herzenssaldo, den er gern löschen möchte vor neuer Heirat. Er sieht ganz blaß und verwirrt aus”. „Auch warum nicht gar“, erwiderte Herr Elias. „Sollte ihm“, fuhr er nach einer Weile fort, „die schelmische Christina einen Spuk gemacht haben? Der Buchhalter, das ist ein verliebter Esel, der küßt und drückt ihr immer die Hände. Traugott ist ganz des Teufels verliebt in mein Mägdlein, das weiß ich. Sollte vielleicht einige Eifersucht? Nun will ich ihm auf den Zahn fühlen, dem jungen Herrn!“. So sorglich er aber auch fühlte, konnte er doch nichts erfühlen, und sprach zum Handelsfreunde: „Das ist ein absonderlicher *Homo* der Traugott, aber man muß ihn gehen lassen nach seiner Weise. Hätte er nicht funfzigtausend Taler in meiner Handlung, ich wüßte was ich täte, da er gar nichts mehr tut.“»²

¹ Il traduttore sopprime il sintagma «in der Kunst», ritenendolo forse un'inutile ripetizione (il lettore ha ormai appreso che Traugott intende cimentarsi seriamente con la pittura). L'iterazione non ha in realtà nulla di ozioso, bensì serve ad enfatizzare il tema centrale del racconto, il divenire artista di Traugott.

² *Der Artushof*, pp. 158-159. Versione italiana: «Io sento una grande, un'invincibile vocazione per l'arte...e la prego, caro, vecchio maestro, di volermi accettare per allievo! -Il vecchio si illuminò tutto, divenne affettuoso, cordiale; abbracciò Traugott e gli promise di diventargli maestro. Così il nostro eroe prese ad andare da lui ogni giorno, e i suoi progressi nell'arte furono rapidi e grandi. Ma gli affari ormai gli ripugnavano e trascurava talmente il lavoro da suscitare aperte rimostanze del signor Elias Ross; il quale finì per trarre un sospiro di sollievo quando il futuro genero, col pretesto di una indisposizione insidiosa, non ben precisata, si astenne del tutto dall'andare in ufficio. Naturalmente, con non poco disappunto di Cristina, le nozze furono rimandate a tempo indeterminato. -Il suo signor Traugott, -disse a Elia Ross un amico commerciante, -si direbbe tormentato da una pena segreta...Che voglia saldare un vecchio conticino di cuore, prima di passare a giuste nozze?...Sembra così pallido e sconvolto...- Ah...perché no...-rispose Elia Ross; ci pensò un poco e riprese. -Che quella birbona di Cristina gli abbia giocato un brutto tiro? Il contabile, quel somaro innamorato, la stringe, le bacia continuamente le mani...Traugott è innamorato morto della mia piccina, lo so...Che ci sia sotto lo zampino della gelosia?...Voglio proprio tastargli il polso, a quel giovanotto. Ma per quanto attentamente glielo tastasse, non sentiva un bel nulla. Disse perciò all'amico commerciante: -È un bell'originale, quel Traugott...Ma bisogna lasciarlo fare a modo suo...Se soltanto non avesse cinquantamila talleri nella mia ditta, so ben “io” cosa farei...dal momento che “lui” non fa più niente!...» (*La corte d'Artù*, pp. 149-150).

Loève-Veimars:

«Le vieillard se calma. Il embrassa Traugott et lui promit d'être son maître. - Traugott se rendit donc chaque jour chez le vieux peintre, et il ne tarda pas à faire de grands progrès. Pour les affaires, il les négligea si complètement, que M. Elias Roos vit avec plaisir que Traugott remit son mariage à un temps plus reculé, sous le prétexte d'une maladie de langueur. -S'il n'avait pas cinquante mille écus dans ma maison de commerce, dit le vieux négociant à un de ses amis, je sais bien ce que j'aurais à faire.»¹

Hoffmann, come abbiamo già avuto occasione di osservare, insiste più volte sull'inspiegabile attrazione che Traugott prova per il giovane Berklinger, fin dal primo istante in cui lo incontra, e dei tentativi che Traugott compie per trascorrere del tempo insieme a lui, di nascosto al vecchio Berklinger, che non vede di buon occhio questa loro affinità e sintonia. Come negli esempi che abbiamo precedentemente indicato anche in questa circostanza il traduttore giudica più opportuno sorvolare su simili disdicevoli dettagli, perciò elimina il seguente passaggio nel quale Traugott esterna il desiderio di stringere a sé ed abbracciare il grazioso fanciullo.

Hoffmann:

«Nur selten durfte übrigens Traugott mit dem Jüngling vertraut sprechen,
der Alte hütete² ihn auf ganz besondere Weise,³ und verwies es ihm gleich

¹ *La cour d'Artus*, pp. 266-267.

² Il verbo prescelto da Loève-Veimars («observait») rende un po' debolmente il tedesco «hütete»; il vecchio Berklinger non si limita infatti a guardare i due giovani, ma li sorveglia attentamente, con fare guardingo e allarmato. La forma verbale tedesca, a differenza di quella della versione francese, trasmette una precisa immagine del vecchio pazzo, designandolo come un severo carceriere. Berklinger appartiene infatti, insieme a Capuzzi (*Signor Formica*) e al consigliere Krespel (*Rat Krespel*), per non citare che qualche esempio rilevante, a quella nutrita schiera di personaggi hoffmanniani che detengono prigionieri, contro la loro volontà, giovani e belle fanciulle.

³ Il traduttore sostituisce arbitrariamente la locuzione avverbiale di modo dell'originale («auf ganz besondere Weise»), che sottende la stranezza dell'atteggiamento del vecchio Berklinger, con una locuzione avverbiale di tempo («sans cesse»).

recht hart, wenn er frei und heiter¹ sich mit dem Freunde unterhalten wollte. Traugott empfand dies um so schmerzlicher, als er den Jüngling seiner auffallenden Ähnlichkeit mit Felizitas halber aus voller Seele liebte. Ja, oft war es ihm in der Nähe des Jünglings, als stehe lichthell des geliebte Blid neben ihm, als fühle er den süßen Liebeshauch, und er hätte dann den Jüngling, als sei er die geliebte Felizitas selbst, an sein glühendes Herz drücken mögen. »²

Loève-Veimars:

«Le vieux peintre les observait sans cesse, et renvoyait rudement son fils, chaque fois qu'il le voyait converser avec le jeune négociant.»³

Con il ritorno della primavera Christine comincia di nuovo a programmare le sue nozze con Traugott, e il padre di lei, che persiste nell'ascrivere i malumori del futuro genero a dei disturbi fisici, prescrive al giovane delle abluzioni a base di acqua e siero. In poche righe Hoffmann stigmatizza per l'ennesima volta la piccineria e la ristrettezza della mentalità filistea, ritraendo con tono ironico il vecchio commerciante e la sua sciocca e superficiale figliola. E per l'ennesima volta Loève-Veimars, che pare considerare superflue queste notazioni, si prende la libertà di tagliare l'intero passaggio. O forse il traduttore, con le sue omissioni, vuole evitare di mettere in ridicolo i personaggi, di farli apparire sciocchi e stupidi, di prendersi gioco di loro, come se provasse disagio di fronte all'ironia pungente e corrosiva dell'originale.

Hoffmann:

¹ Rileviamo l'ennesimo esempio di soppressione di una coppia di elementi (trattasi degli avverbi «frei und heiter», che nell'originale descrivono l'atmosfera di piacevole intimità che si crea tra il giovane Berklinger e Traugott).

² *Der Artushof*, pp. 159-160. Versione italiana: «Ma parlare a quattr'occhi col ragazzo gli era molto difficile; il vecchio lo sorvegliava di continuo e se appena lo vedeva intrattenersi con lui, allegro e disinvolto, lo cacciava via in assai malo modo. Ciò riusciva tanto più penoso a Traugott, in quanto egli amava di tutto cuore quel ragazzo a motivo della sua grande rassomiglianza con Felicita; quando lo aveva vicino gli pareva di sentirsi accanto l'adorata, radiosa figura di lei, di percepirne l'alito soavissimo...e allora avrebbe desiderato stringerselo al petto, come se fosse Felicita in persona.» (*La corte d'Artù*, p.150)

³ *La cour d'Artus*, p. 267.

«Der Winter war vergangen, der schöne Frühling glänzte und blühte¹ schon in Wald und Flur. Herr Elias Roos riet dem Traugott eine Brunnen-oder Molkenkur an, Christinchen freute sich wiederhum auf die Hochzeit, ungeachtet Traugott sich wenig blicken ließ, und noch weniger an das Verhältnis mit ihr dachte.»²

Loève-Veimars:

«L'hiver était passé, et un nouveau printemps faisait déjà refleurir le bois et les prés.»³

Un giorno avviene però l'inaspettata rivelazione : recandosi dai Berklinger per la consueta lezione di pittura, Traugott viene accolto da una splendida fanciulla, la quale altro non è che la Felizitas del dipinto. Il giovane, fuori di sé per la gioia e l'estasi, si getta ai suoi piedi invocando il nome dell'amata, quand'ecco che all'improvviso entra nella stanza il vecchio Berklinger che, pazzo di collera, lo afferra per il colletto e lo getta fuori di casa brutalmente, prendendolo a male parole. Dopo questa sceneggiata dal sapore tragicomico, Traugott vive una notte particolarmente tormentata, lacerato dalla passione per Felizitas e dal dolore di non poterla avere. Nella versione francese non si fa alcun cenno ai sentimenti del protagonista, al suo stato di sofferenza e di abbattimento, conferendo in questo modo scarso rilievo all'esperienza amorosa e al suo legame con il processo di maturazione interiore intrapreso dal protagonista. Loève-Veimars evita inoltre di precisare che Traugott, dopo essere stato maltrattato e cacciato da

¹ In questo caso la coppia di elementi è costituita da due verbi («glänzte und blühte»), che trasmettono un'immagine di gioia e di luminosità. Il traduttore, com'è sua consuetudine, conserva solamente una forma verbale («refleurir»), espungendo la prima delle due.

² *Der Artushof*, p.160. Versione italiana: «L'inverno era passato; già la bella primavera splendeva e fioriva nei campi e nei boschi. Il signor Elias Ross consigliò a Traugott una cura di acque e di siero e, alla prospettiva dell'imminente matrimonio, la piccola Cristina ridivenne di buonumore, benché Traugott si facesse vedere pochissimo e ancor meno pensasse ai suoi rapporti con lei.» (*La corte d'Artù*, p. 150)

³ *La cour d'Artus*, p. 267.

Berklinger, si rifugia nella propria dimora («lief Traugott in seine Wohnung zurück»), dando evidentemente per scontata tale informazione.

Hoffmann:

«Traugott floh die Treppe herab; betäubt, ja halb wahnsinnig vor Lust und Schrecken lief Traugott in seine Wohnung zurück. Schlaflos wälzte er sich auf seinem Lager. “Felizitas! -Felizitas!” rief er einmal übers andere von Schmerz und Liebesqual zerrissen. „Du bist da- du bist da, und ich soll dich nicht schauen, dich nicht in meine Arme schließen?- Du liebst mich, ach, ich weiß es ja! -In dem Schmerz, der so tötend meine Brust durchbohrt, fühlte ich es, daß du mich liebst.“ »¹

Loève-Veimars:

«Traugott prit la fuite, éperdu d’effroi et de bonheur.»²

Si impone un’ulteriore osservazione: Loève-Veimars non solo sopprime le frasi che abbiamo evidenziato, ma rivela scarsa attenzione anche nei confronti delle proposizioni che decide di conservare e di tradurre. La frase d’apertura del suddetto passaggio («Traugott floh die Treppe herab») viene condensata da Loève-Veimars attraverso l’omissione del sintagma «die Treppe», che nell’originale indica con precisione in che direzione si getta Traugott per mettersi in salvo dalla furia di Berklinger; nella versione francese il narratore si limita invece ad osservare che Traugott si mette in fuga («prit la fuite»).

Per quanto riguarda il participio «éperdu», riteniamo che esso rappresenti invece una buona scelta lessicale per rendere il tedesco «betäubt», poiché sottintende lo stato di smarrimento e di stordimento in cui si trova Traugott nei concitati momenti che seguono la scoperta dell’esistenza reale di Felizitas.

¹ *Der Artushof*, pp. 160-161. Versione italiana: «Allora si precipitò giù per la scale e corse a casa come un pazzo per l’emozione e il terrore.» (*La corte d’Artù*, p.151)

² *La cour d’Artus*, p.267.

La versione francese non registra però il crescendo di emozione che investe Traugott, il quale passa dal frastornamento, dallo sconcerto dei primi istanti ad uno stato di totale sconvolgimento mentale: Loève-Veimars espunge infatti il sintagma «halb wahnsinnig», con cui Hoffmann designa la condizione di quasi follia nella quale precipita il giovane innamorato.

All'indomani del funesto evento Traugott si reca di nuovo a casa del pittore, nella segreta speranza di poter suggellare il suo legame con Felizitas, la donna dei suoi sogni, e di avere un chiarimento con il vecchio Berklinger. Traugott non riesce a credere ai suoi occhi quando, varcata la soglia dell'abitazione, vede che le stanze sono completamente vuote. Da quel momento in poi tutti i suoi sforzi sono diretti a ritrovare Berklinger e la figlia Felizitas, che però sembrano essere scomparsi nel nulla. Loève-Veimars, che come di consueto è preoccupato di far progredire la storia senza soffermarsi su dettagli e precisazioni, non fa alcun cenno ai numerosi tentativi compiuti da Traugott per ritrovare la donna amata, limitandosi a constatare, in una frase secca e rapida, che le ricerche si rivelano infruttuose.

Hoffmann:

«Alle Nachforschungen, wo sie geblieben, waren vergebens, kein Lohnkutscher hatte an Personen, wie Traugott sie beschrieb, Pferde und Wagen vermietet, selbst an den Toren konnte er nichts Bestimmtes erfahren; kurz Berklinger war verschwunden, als sei er auf dem Mantel des Mephistopheles davongeflogen.»¹

Loève-Veimars:

¹ *Der Artushof*, p. 161. Versione italiana: «Ogni ricerca fu vana: nessun vetturale ricordava di aver noleggiato la carrozza a due individui come quelli descritti da Traugott...alle porte della città nessuno seppe dargli precisi ragguagli...In breve: Berklinger era scomparso, come se fosse volato via sul mantello di Mefistofele. » (*La corte d'Artù*, p. 151)

«Toutes les recherches de Traugott furent inutiles.»¹

Oggetto di soppressione è anche il lungo passaggio che segue, nel quale figurano un disperato e desolato Traugott, che rientra a casa con la morte in cuore dopo aver appreso la notizia della scomparsa di Felizitas, e una serafica Cristina che, al pari del padre, non si rende conto del dolore che tormenta il fidanzato, preoccupata com'è di sbrigare nel migliore dei modi le varie faccende domestiche. La scena che vede protagonisti i due fidanzati è ravvivata dall'entrata di Elias Roos che, com'è suo costume, si comporta da pazzo furioso, sbraitando come un ossesso per richiamare all'ordine la figlia e scompigliandosi malamente la povera parrucca (Roos teme che Traugott, le cui condizioni mentali peggiorano di giorno in giorno, possa fare un colpo di testa e ritirare il suo impegno, sia come socio che come futuro marito della figlia, previsione questa che fa andare il vecchio su tutte le furie). Non meno ridicola del padre è la bella Christine, che Hoffmann dipinge come un personaggio insignificante e privo di spessore, tutto preso dalle mille inezie di una vita vuota; in questa scena in particolare viene creato un comico contrasto tra Roos, che urla come un forsennato per richiamare l'attenzione della figlia e del futuro genero, e l'indifferente Christine, che ascolta senza scomporsi i rimbrotti del genitore, mentre getta sguardi ammiccanti al contabile.

Nella seconda parte del passaggio interviene di nuovo il narratore che interpella il lettore per attirare la sua attenzione su Traugott e sui sentimenti che lo agitano, il suo continuo oscillare tra sensazione ed emozioni contrastanti, il suo perenne stato di dubbio e di indecisione. Nella versione francese invece viene completamente passato sotto silenzio questo "ritratto interiore" del giovane, la registrazione dettagliata delle diverse fasi attraverso le quali egli deve passare prima di approdare alla decisione finale (consacrarsi completamente e senza remore all'arte). Loève-Veimars non indica ai suoi lettori che, giunti a questo punto della storia, Traugott vive un

¹ *La cour d'Artus*, p.268.

momento di profonda delusione e di straziante sconforto che lo induce ad abbandonare, seppur temporaneamente, il mondo della pittura e a rientrare rassegnato nell'abborrito mondo degli affari. Il traduttore espunge dunque un dato essenziale del percorso formativo di Traugott, che ha invece un ruolo cruciale nella poetica del romantico Hoffmann: il cammino verso la conoscenza è arduo e irto di ostacoli; colui che aspiri ad approdare all'*höheres Wesen*, ad accedere al superiore regno della *Erkenntnis*, deve prima raggiungere il necessario grado di maturità ed esperienza, passando attraverso delusioni, inganni ed errori. Solo quando Traugott riuscirà a staccarsi completamente dal mondo borghese, con il quale è da tempo in conflitto (distacco che sarà segnato da una duplice rottura -dei rapporti commerciali con Elias Roos e del fidanzamento con la di lui figlia Christine-), e quando riuscirà a comprendere che il possesso fisico della donna amata non può condurre al *Kunstideal*, il giovane avrà portato a compimento il proprio processo di crescita e formazione artistica.

Hoffmann:

«Ganz in Verzweiflung rannte Traugott in sein Haus zurück. „Sie ist fort- sie ist fort, die Geliebte meiner Seele- alles, alles verloren!“ So schrie er bei Herrn Elias Roos, der sich gerade auf dem Hausflur befand, vorbei nach seinem Zimmer stürzend. „Herr Gott des Himmels und der Erden“, rief Herr Elias, indem er an seiner Perücke rückte und zupfte. Christina! Christina!“ schrie er dann, daß es weit im Hause schallte. „Christina- abscheuliche Person, mißratene Tochter!“ Die Comptoirdiener stürzten heraus mit erschrockenen Gesichtern, der Buchhalter fragte bestürzt: „Aber Herr Roos!“ Der schrie indessen immerfort: „Christina! - Christina!“ -Mamsell Christina trat zur Haustüt hinein und fragte, nachdem sie ihren breiten Strohhut etwas gelüpft hatte, lächelnd, warum denn der Herr Vater so ugemein brülle? „Solches unnützes Weglaufen verbitte ich mir“, fuhr Herr Elias auf sie los: „der Schwiegersohn ist ein melancholischer Mensch und in der Eifersucht türkisch gesinnt. Man bleibe fein zu Hause, sonst geschieht noch ein Unglück. Da sitzt nun der Associé drinnen und heult und greint

über die vagabondierende Braut. „Christina sah verwundert den Buchhalter an, der zeigte aber mit bedeutendem Blick ins Comptoir hinein nach dem Glasschrank, wo Herr Roos das Zimtwasser aufzubewahren pflegte. “Man gehe hinein und tröste den Bräutigam”, sagte er davonschreitend. Christina begab sich auf ihr Zimmer, um sich nur ein wenig umzukleiden, die Wäsche herauszugeben, mit der Köchin das Nötige wegen des Sonntagsbraten zu verabreden und sich nebenher einige Stadtneuigkeiten erzählen zu lassen, dann wollte sie gleich sehen, was dem Bräutigam denn eigentlich fehle. Duweißt, lieber Leser! daß wir alle in Traugotts Lage unsere bestimmten Stadien durchmachen müssen, wir können nicht anders. -Auf die Verzweiflung folgt ein dumpfes betäubtes Hinbrüten, in dem die Krisis eintritt, und dann geht es über zu milderem Schmerz, in dem die Natur ihre Heilmittel wirkungsvoll anzubringen weiß. In diesem Stadium des wehmütigen wohltuenden Schmerzes saß nun Traugott nach einigen Tagen auf dem Karlsberge, und sah wieder in die Meereswellen, in die grauen Nebelwolken, die über Hela lagen. Aber nicht wie damals wollte er seinen künftigen Tage Schicksal erspähen; verschwunden war alles, was er gehofft, was er geahnt. „Ach“, sprach er: „bittre, bittre Täuschung war mein Beruf zur Kunst; Felizitas war das Trugbild das mich verlockte zu glauben an dem, das nirgends lebte als in der wahnwitzigen Fantasie eines Fieberkranken. -Es ist aus! -ich gebe mich! -zurück in den Kerker!- es sei beschlossen!“ »¹

¹ *Der Artushof*, pp. 161-162. Versione italiana: «Traugott ritornò a casa disperato. Nell'attraversare l'androne per salire in camera sua passò come un fulmine sui piedi di Elia Ross urlando: -Se n'è andata!...L'amata dell'anima mia...Se n'è andata...Se n'è andata!...Tutto, tutto è perduto!... -Dio Signore del cielo e della terra, -esclamò il buon uomo scompagliandosi la parrucca, e, a sua volta, prese ad urlare con voce tale da riempire la casa: -Cristina!...Cristina!...Sciagurata ragazza...figlia degenerare! -Gli impiegati saltarono fuori dall'ufficio con visi spauriti. -Signor Ross, signor Ross...Che succede?... -chiese il contabile sconcertato e sgomento. Ma l'altro continuava a chiamare: -Cristina!...Cristina!... Madamigella Cristina apparve sulla soglia, spinse un po' indietro l'ampio cappello di paglia e si informò sorridendo perché mai il suo signor padre stesse berciando in quell'orribile modo. -Non ammetto assolutamente che si scappi!... -la investì sor Elia. -Mio genero è un nevrastenico...geloso come un turco...A casa...restarsene a casa tranquilli si deve, altrimenti qui va a finire che succede un guaio! -Cristina guardò sbalordita il contabile, il quale le fece cenno con gli occhi all'armadietto dell'ufficio in cui il signor Ross teneva l'acqua di cinnamomo. -Vada, vada a consolare il fidanzato, - le disse uscendo. Cristina salì in camera sua, a cambiarsi; poi tirò fuori la biancheria, diede alla cuoca gli ordini necessari per l'arrosto della domenica, si fece raccontare dalla medesima alcune novità cittadine e finalmente volle andare un po' a vedere che cosa fosse accaduto al fidanzato. Tu sai, caro lettore, che chiunque si trovi nella situazione di Traugott deve necessariamente attraversare diversi e determinati stadi. Non c'è scampo: alla disperazione segue un cupo, torpido stato depressivo, quindi scoppia la crisi, alla quale subentra un dolore più

Ecco quanto rimane del suddetto brano nella versione di Loève-Weimars:

«Il revint dans un profond désespoir. Son avenir était détruit ; il se condamna lui-même à reprendre les travaux fastidieux qu'il avait abandonnés.»¹

Ogni volta che Traugott fa ritorno alla corte d'Artù non può fare a meno di provare una stretta al cuore nel guardare il dipinto del vecchio barbuto e del paggio, poiché quelle figure lo riportano indietro nel tempo e lo costringono a rammentare il triste epilogo della sua storia. Pur essendosi dunque condannato ad un grigio destino di uomo d'affari, egli non riesce a dimenticare gli eventi recenti, così come non riesce a soffocare completamente le proprie aspirazioni. Un giorno intravede nella sala della corte un sensale e decide di chiedergli notizie di Berklinger, nella remota speranza che questi possa indicargli qualche utile pista per ritrovare i due fuggiaschi. L'uomo rivela all'ignaro Traugott la verità circa i due forestieri: Traugott viene così a sapere che il bell'adolescente altri non è che Felizitas, la figlia del vecchio, costretta a travestirsi da uomo per scongiurare che si realizzi una tragica premonizione. Dopo aver appreso queste notizie sconvolgenti Traugott se ne corre nei boschi, urlando come un pazzo, nella convinzione di avere perduto per sempre la sua adorata.

Hoffmann:

«Es war ihm prophezeit worden, daß, sowie seine Tochter einen Liebesbund schlosse, er eines schmachlichen Todes sterben müsse, darum wollte er, daß

temperato, dando modo alla natura di intervenire con i suoi salutarî rimedi. Appunto in questo stadio di benefica, benché penosa, malinconia Traugott sedeva, alcuni giorni dopo, sul Karlsberg, contemplando nuovamente le onde del mare e la nuvolaglia grigia vagante al di sopra di Hela; ma ora non cercava più di leggersi il destino dei giorni futuri, perché tutto ciò che aveva presagito e sperato era scomparso: -Ahimè! -gemeva. -La mia vocazione per l'arte era un amarissimo inganno...Felicità è stata il miraggio che mi ha indotto a credere a cose inesistenti unicamente nella fantasia esaltata di un povero febbricitante...E' finita!...Mi arrendo!...Rientro in prigione! E' deciso!» (*La corte d'Artù*, pp. 151-152)

¹ *La cour d'Artus*, p. 268.

niemand etwas von ihr wissen solle, und brachte sie als Sohn in Kurs. Erstarrt blieb Traugott stehen, dann rannte er durch die Straßen -fort durch das Tor ins Freie, ins Gebüsch hinein, laut klagend [...].»¹

Loève-Weimars condensa radicalmente il suddetto passaggio ed anticipa un'informazione che nell'originale compare più avanti nel testo (la decisione di Traugott di recarsi a Sorrento, nel tentativo di ritrovare l'amata del proprio cuore):

«On dit qu'il lui a été prédit que le premier amour de sa fille coûterait la vie à son père, et il a trouvé ce moyen pour éloigner d'elle les galans. -A Sorrente ! s'écrie Traugott, hors de lui. Et il s'échappa à travers la foule.»²

Nella versione francese viene poi soppresso quasi per intero il passo che segue immediatamente (della lunghezza di circa una pagina di testo), nel quale viene descritto l'ultimo incontro di Traugott con Elias Roos e Christine. Questa scena è particolarmente significativa perché testimonia della definitiva presa di coscienza di Traugott il quale, dopo infiniti tentennamenti e ripensamenti, si decide a tagliare definitivamente i ponti con il mondo borghese (rappresentato per l'appunto da Elias Roos e dalla figlia Christine) e ad intraprendere un lungo percorso di apprendimento in Italia, il paese dell'arte. Di grande rilievo in questo passaggio è lo sfogo di Traugott (che suona strano, incomprensibile e incoerente all'ottuso Roos), nel quale il giovane istituisce una contrapposizione tipicamente romantica tra Christine, incarnazione della donna "diabolica", lussuriosa e carnale, simbolo dell'amore inteso come possesso fisico, e Felizitas, raffigurazione della donna "angelica", immagine pura e celestiale che personifica il mondo dell'idealità artistica.

¹ *Der Artushof*, p. 163. Versione italiana: «Gli avevano predetto che appena sua figlia avesse annodato un legame amoroso, lui sarebbe morto di morte atroce...Perciò non voleva che nessuno sospettasse l'esistenza della fanciulla e la faceva passare per...un figlio-. Traugott rimase di sasso; poi corse via...per le strade...oltre la porta...via, in aperta campagna, nei boschi, lamentandosi forte [...].» (*La corte d'Artù*, p. 153)

² *La cour d'Artus*, p.268.

Hoffmann si diverte a prendersi nuovamente gioco di Christine, mettendone a nudo la “pochezza” e la vacuità: Christine è una fanciulla fredda e distaccata, priva di spontaneità, incapace di amare, che non mostra alcun dispiacere di fronte al rifiuto di Traugott di condurla all’altare; nella sua mentalità materialistica non c’è posto per i sentimenti ma solo per valori esteriori come la bellezza e il denaro (la fanciulla andrà in sposa non a un uomo che si innamorerà di lei ma a colui che saprà apprezzare la sua avvenenza fisica e soprattutto i beni che possiede). Questa tronfia e presuntuosa donnetta, che pensa solo a confezionare cibi perfetti e a governare la casa in maniera impeccabile, è destinata a contrarre un matrimonio “normale”, con una persona mediocre come lei.

Hoffmann:

«[...] “Ich Unglückseliger! -Sie war es, sie war es selbst, neben ihr habe ich
gesessen tausendmal -ihren Atem eingehaucht, ihre zarten Hände gedrückt -
in ihr holdes Auge geschaut -ihre süßen Worte gehört! -und nun ist sie
verloren! Nein! nicht verloren. Ihr nach in das Land der Kunst ich erkenne
den Wink des Schicksals! -Fort- fort nach Sorrent!“ Er lief zurück nach
Hause. Herr Elias Roos kam ihm in dem Wurf, denn packte er und riß ihn
fort ins Zimmer. „Ich werde Christinen nimmermehr heiraten“, schrie er,
„sie sieht der *Voluptas* ähnlich und der *Luxuries*, und hat Haare wie die *Ira*
auf dem Bilde im Artushof. - O Felizitas, Felizitas! -holde Geliebte- wie
streckst du so sehnend die Arme nach mir aus! -ich komme!- ich komme!-
Und daß Sie es nur wissen, Elias“, fuhr er fort, indem er den bleichen
Kaufherrn aufs neue packte, „niemals sehen Sie mich wieder in Ihrem
verdammten Comptoir. Was scheren mich Ihre vermaledeiten Hauptbücher
und Strazzen, ich bin ein Maler, und zwar ein tüchtiger, Berklinger ist mein
Meister, mein Vater, mein alles, und Sie sind nichts, gar nichts!“ -Und
damit schüttelte er den Elias; der schrie aber über alle Maßen: “Helft” helft!
-herbei ihr Leute- helft! der Schwiegersohn ist toll geworden -der Associé
wütet- helft! helft!” -Alles aus dem Comptoir lief herbei; Traugott hatte den
Elias losgelassen und war erschöpft auf den Stuhl gesunken. Alle drängten
sich um ihn her, als er aber plötzlich aufsprang und mit wildem Blicke rief:

“Was wollt ihr?“ -da fuhren sie in einer Reihe, Herrn Elias in der Mitte, zur Tür hinaus. Bald darauf raschelte es draußen wie von seidenen Gewändern, und eine Stimme fragte: „Sins Sie wirklich verrückt geworden, lieber Herr Traugott, oder spaßen Sie nur?“ Es war Christina. „Keineswegen bin ich toll geworden, lieber Ebge!“, erwiderte Traugott, „aber ebensowenig spaße ich. Begeben Sie sich nur zur Ruhe, Teure, mit der morgenden Hochzeit ist es nichts, heiraten werde ich Sie nun und nimmermehr!“ -„Es ist auch gar nicht vonnöten“, sagte Christina sehr ruhig, „Sie gefallen mir so nicht sonderlich seit einiger Zeit, und gewisse Leute werden es ganz anders zu schätzen wissen, wenn sie mich, die hübsche reiche Mamsell Christina Roos, heimführen können als Braut! -Adieu!“ Damit rauschte sie fort. „Sie meint den Buchhalter“, dachte Traugott. Ruhiger geworden, begab er sich zu Herrn Elias, und setzte es ihm bündig auseinander, daß mit ihm nun einmal weder als Schwiegersohn, noch als Associé etwas anzufangen sei. Herr Elias fügte sich in alles und versicherte herzlich froh im Comptoir einmal übers andere, daß er Gott danke den aberwitzigen Traugott los zu sein, als dieser schon weit -weit von Danzig entfernt war.»¹

¹ *Der Artushof*, pp. 163-164. Versione italiana: « [...] -Oh me sventurato!...Era lei, era lei...mille volte l'ho avuta accanto...ho respirato il suo respiro...ho stretto la sua morbida mano fra le mie...l'ho guardata nei suoi occhi soavi...ho udito le sue dolci parole!...Ed ora l'ho perduta!...No!...Non l'ho perduta...La seguirò nel paese dell'arte...Riconosco il cenno del destino!...Via...via...a Sorrento!...Ritornò a casa di corsa, s'imbatté nel signor Elia Ross, lo agguantò per le spalle, lo trascinò dentro: -Io non sposerò mai e poi mai Cristina! -gli gridò sulla faccia. -Rassomiglia alla Voluttà...alla Lussuria...ha i capelli come quelli dell'Ira, dipinta nella corte di Artù...O Felicita, Felicita!...Sublime amata...tu mi tendi le braccia, fremente di desiderio!...Eccomi...Vengo!...E, tanto perché lo sappia, signor Elia, continuò riagguantando il povero commerciante pallido come un cencio. -Lei non mi rivedrà mai più nel suo dannatissimo ufficio...Me ne infischio dei suoi registri, dei suoi stramaledetti libri mastri...Sono un pittore, io...e un pittore di vaglia...Berklinger è il mio maestro...mio padre...il mio tutto...e lei non è niente...niente di niente! -Sor Elia, scosso e sbatacchiato come un pupazzo, si mise a gridare con quanto fiato aveva in corpo: -Aiuto!...Aiuto!...Gente...accorrete!...Mio genero è impazzito!...Il socio è pazzo furioso!...Aiuto!...Soccorso! -Accorse il personale d'ufficio al completo. Traugott, lasciato libero il sor Elia, era crollato esausto su una sedia; quando tutti gli furono intorno all'improvviso balzò in piedi, gridando con occhi selvaggi: -Che volete?... -il che provocò un fuggi fuggi generale, in fila indiana- il sor Elia nel mezzo. Poco dopo si udì sulla soglia come un fruscio d'abiti di seta: -E' impazzito per davvero, caro signor Traugott, -domandò una voce femminile, -o fa soltanto per scherzo?...Era Cristina. -Non sono impazzito affatto, angelo caro, -rispose Traugott, -e tanto meno sto scherzando. Si metta pure il cuore in pace, tesoro, perché domani non se ne fa niente: sposarla non la sposerò mai e poi mai! -Non me ne importa nulla, -disse Cristina tranquillissima. -E' già da un pezzo che lei non mi piace più così straordinariamente...E c'è pure chi saprà ben altrimenti apprezzare il privilegio di prendersi in moglie una ragazza ricca e graziosa come me...la signorina Cristina Ross!... Addio! -E con questo scomparve fra un fruscio di seta. -“Allude al contabile”, pensò Traugott; e, calmatosi un poco, andò dal signor Ross per dirgli chiaro e tondo che d'ora innanzi avrebbe dovuto smettere di considerarlo genero e socio. Sor Elia non fece obiezione. In ufficio si mostrò allegrissimo e

Loève-Veimars sfronda il lungo e complesso passaggio di tutto ciò che non ritiene direttamente collegato alla storia principale, perciò va dritto a quella che ritiene essere l'informazione essenziale, vale a dire la partenza di Traugott alla volta dell'Italia. Il brano di cui sopra viene così ridotto a due brevi frasi:

«-Le lendemain, il avait déjà quitté Dantzig, et deux chevaux rapides l'entraînaient vers l'Italie.»¹

Una volta giunto in Italia Traugott si dedica anima e corpo alla pittura, e progressivamente il suo ardente desiderio per Felizitas sembra attenuarsi. La figura della donna rimane tuttavia il più alto principio ispiratore della sua arte, tant'è che nei suoi dipinti ogni volto femminile ha le sembianze dell'affascinante figlia di Berklinger. Un giorno Traugott incontra un vecchio amico tedesco, certo Matuzewski, il quale gli rivela di avere visto lì a Roma la fanciulla che Traugott continua ad immortalare sulla tela. Traugott vince a quel punto la sua ritrosia e racconta all'amico e agli altri colleghi pittori della sua cerchia le sue peripezie e la motivazione che lo ha indotto a venire in Italia. Tutti i pittori suoi amici si mettono alla ricerca della donna; Matuzewski sembra avere più fortuna degli altri.

Il passaggio seguente, che descrive l'esistenza italiana di Traugott e il suo incontro con l'amico tedesco, subisce una certa trasformazione nella traduzione; significativa è soprattutto la soppressione delle frasi che riguardano Felizitas ed il progressivo senso di distacco che Traugott prova nei suoi confronti («Felizitas wiederzufinden, von der er bis jetzt rastlos fortgetrieben wurde»); l'attenuarsi del desiderio di possesso fisico che Traugott prova per la fanciulla dacché l'ha incontrata, in carne ed ossa, in casa di Berklinger, prelude alla sua "guarigione" spirituale: solo quando

ringraziò ripetutamente Iddio di essersi finalmente sbarazzato di quello stravagante messere. E intanto Traugott era già miglia e miglia lontano da Danzica.» (*La corte d'Artù*, pp. 153-154)

¹ *La cour d'Artus*, p. 268.

Traugott vedrà in lei non una persona da amare, ma l'immagine ideale dell'arte, dalla quale origina e discende ogni forza creatrice, allora egli potrà affermare di avere portato a compimento il suo cammino di artista.

Nella traduzione non si fa nemmeno alcun cenno allo stato di esaltazione di Traugott, al suo costante anelare verso il supremo regno dell'Arte («so daß er all sein Tun und Treiben, das Üben seiner Kunst dem höhern überirdischen Reiche seliger Ahnungen zugewandt glaubte»).

Hoffmann:

«In Rom nahmen ihn die deutschen Künstler auf in den Kreis ihrer Studien, und so geschah es, daß er dort länger verweilte, als es die Sehnsucht, Felizitas wiederzufinden, von der er bis jetzt rastlos fortgetrieben wurde, zuzulassen schien. Aber milder war diese Sehnsucht geworden, sie gestaltete sich im Innern, wie ein wonnenvoller¹ Traum, dessen duftiger Schimmer² sein ganzes Leben umfloß, so daß er all sein Tun und Treiben, das Üben seiner Kunst dem höhern überirdischen Reiche seliger Ahnungen zugewandt glaubte.»³

Loève-Veimars:

«Les artistes allemands établis à Rome l'admirent dans le cercle de leurs travaux, et il séjourna plus long-temps au milieu d'eux que ne semblait le permettre l'ardent désir qui l'avait amené en Italie; mais ce désir, adouci par

¹ L'aggettivo «wollenvoll», che indica il piacere e la felicità che l'immagine di Felizitas desta nell'animo di Traugott ogni volta che il suo pensiero si rivolge alla celestiale fanciulla, è tradotto impropriamente con «perpétuel», che descrive invece l'inalterabile costanza dei sentimenti del giovane.

² Loève-Veimars sopprime il sintagma «duftiger Schimmer», che nell'originale designa l'impalpabile consistenza del sogno, dell'immagine di Felizitas, la cui luce continua a ispirare le opere di Traugott.

³ *Der Artushof*, p. 164. Versione italiana: «A Roma, gli artisti tedeschi lo accolsero nell'ambiente dei loro studi, ragion per cui egli vi si tratteneva assai più a lungo di quanto pareva potesse consentirgli l'ardente desiderio di ritrovare Felicità, che lo aveva spinto fin là, senza dargli tregua. In effetti, quel desiderio s'era un tantino smorzato, trascalorando, per così dire, in una specie di dolcissimo sogno, il cui diafano alone circondava tutta la sua vita; dimodoché egli agiva, si muoveva, esercitava l'arte, sempre come teso verso una sfera di beatificanti, sovrumani presagi.» (*La corte d'Artù*, p.154).

la réflexion, se changea en un rêve perpétuel qui se répandit sur sa vie tout entière.»¹

La fanciulla che abita vicino a Trinità dei Monti e che dal balcone, vista da lontano, assomigliava in maniera incredibile a Felizitas, in realtà non è lei ; si chiama invece Dorina, ed è la figlia di un povero pittore italiano. La scena dell'incontro tra la fanciulla e i due pittori Traugott e Matuszewski è fortemente semplificata nella traduzione, poiché diverse porzioni di testo vengono omesse. Loève-Veimars passa ad esempio sotto silenzio il comportamento di Matuszewski, il quale si incarica di spiegare alla fanciulla l'equivoco in cui lui e Traugott sono incorsi, omettendo la frase in cui Hoffmann accenna a un dettaglio dell'aspetto fisico di Dorina, le ciglia scure («Dorina zog „ihrer Augen dunklen Frasenvorhang“ auf»), così come trascura di riferire direttamente le parole della ragazzina (la quale afferma di avere un padre pittore che apprezza e stima gli artisti tedeschi). Riteniamo sia però soprattutto grave il fatto che Loève-Veimars ometta di sottolineare l'inclinazione che fin da subito Traugott prova per la ragazza («Traugott mußte gestehen, daß außer Felizitas kein Mädchen so ihn im Innersten aufgeregt hatte als Dorina») e la somiglianza impressionante di quest'ultima con Felizitas, pur presentando alcune sfumature che da essa la distinguono («Sie war in der Tat beinahe Felizitas selbst, nur schienen ihm die Züge stärker, bestimmter, sowie das Haar dunkler»). La fanciulla italiana rappresenta infatti il “doppio” di Felizitas, la donna reale e accessibile che Traugott può amare e sposare; Felizitas personifica invece l'ideale, la forza creatrice e in quanto tale è destinata a rimanere un archetipo lontano, intoccabile e inarrivabile. Il legame con Dorina, che in questa fase dell'esistenza di Traugott è ancora ai suoi albori, avrà poi modo di svilupparsi e crescere, fino al lieto fine, che vede il ritorno di Traugott in Italia per continuare a coltivare la sua vena artistica ma anche per unirsi in matrimonio con la graziosa ragazzina.

¹ *La cour d'Artus*, p.269.

Hoffmann:

«[...] Traugott, der sich schnell erst wieder entfernen wollte, blieb als er nur noch einen schmerzhaften Blick auf das anmutige Kind geworfen, wie von sanften Banden festgehalten, stehen. Der Freund wußte der hübschen Dorina allerlei Angenehmes zu sagen und so die Spannung zu mildern, in die der wunderliche Auftritt sie versetzt hatte. Dorina zog „ihrer Augen dunklen Frasenvorhang“ auf und schaute die Fremden mit süßem¹ Lächeln an, der Vater werde bald von der Arbeit kommen, und sich freuen deutsche Künstler, die er sehr hochachte, bei sich zu finden. Traugott mußte gestehen, daß außer Felizitas kein Mädchen so ihn im Innersten aufgeregt hatte als Dorina. Sie war in der Tat beinahe Felizitas selbst, nur schienen ihm die Züge stärker, bestimmter, sowie das Haar dunkler. Es war dasselbe Bild von Raffael und von Rubens gemalt. »²

Loève-Veimars:

«Traugott, qui avait voulu aussitôt s'éloigner, s'arrêta et la contempla avec intérêt. Dorine le regardait en souriant. »³

Tra Dorina e Traugott si crea un legame profondo, che si rafforza giorno dopo giorno. Il giovane pittore riscuote anche la simpatia del padre della ragazza, che lo invita a stabilirsi in casa loro come coinquilino. Il passaggio che descrive questo rinsaldarsi dell'affetto tra la famigliola italiana e Traugott è sintetizzato da Loève-Veimars in una sola frase; il traduttore elimina diversi dettagli relativi alla giovane Dorina, come il suo

¹ Un particolare relativo al temperamento di Dorina (la sua dolcezza e amabilità) non viene conservato nella traduzione (Loève-Veimars sopprime l'aggettivo «süß»).

² *Der Artushof*, p. 165. Versione italiana: «Traugott avrebbe voluto scappare di corsa, ma gli bastò gettare un'occhiata dolorosa alla cara bambina per rimanere dolcemente incatenato sul posto. L'amico seppe chiacchierare piacevolmente di molte cose, attenuando così lo stato di tensione creatosi nella fanciulla in seguito alla loro entrata spettacolare. Dorina sollevò le scure ciglia frangiate e guardò i forestieri con un soave sorriso: suo padre, disse, sarebbe stato felice di trovarli in casa, rientrando fra poco dal lavoro, perché aveva grande stima degli artisti tedeschi. Traugott dovette ammettere che, dopo Felicita, nessun'altra ragazza lo aveva così profondamente turbato come Dorina. Essa era quasi identica a Felicita: solo leggermente più forte e marcata di tratti e più scura di capelli.» (*La corte d'Artù*, p.155)

³ *La cour d'Artus*, p. 269.

atteggiamento grazioso e leggiadro («Anmut»), la sua bellezza («hold») e la sua giovane età («fünfzehnjährig[e] Mädchen»); evita inoltre di ribadire le origini tedesche di Traugott («deutsch[en] Maler»), che sono ormai ben note ai lettori. Il traduttore è poco preciso anche per quanto attiene al contenuto della storia: nell'originale il giovane si affeziona a tal punto ai suoi nuovi amici da trasferire il suo atelier nella loro dimora, mentre nella versione francese Traugott si limita a trascorrere intere giornate presso di loro.

Hoffmann:

«Dorina, die Anmut, die kindliche Unbefangenheit selbst, ließ deutlich ihre Neigung zu dem jungen deutschen Maler merken. Traugott erwiderte das herzlich. Er gewöhnte sich so an das holde fünfzehnjährige Mädchen, daß er bald ganze Tage bei der kleinen Familie zugebrachte, seine Werkstätte in die geräumige Stube, die neben ihrer Wohnung leer stand, verlegte, und endlich sich zu ihrem Hausgenossen machte. »¹

Loève-Veimars:

«Dorine laissa voir, avec une simplicité enfantine, le penchant qu'elle éprouvait pour le jeune peintre, et bientôt on vit Traugott passer des journées entières dans l'atelier du pauvre artiste italien.»²

Il passaggio che segue, nel quale vengono descritte le vicissitudini di Traugott a Roma e la sua partenza per Sorrento, viene soppresso quasi per intero da Loève-Veimars, il quale riassume la pagina di testo in questione in un succinto enunciato. Diverse sono le informazioni che vanno perse nella traduzione, in primo luogo alcuni dettagli dell'intreccio; il lettore francese

¹ *Der Artushof*, pp. 165-166. Versione italiana: «Dorina, la grazia, l'ingenuità infantile fatta persona, lasciò chiaramente intendere la sua simpatia per il giovane pittore tedesco, ricambiata di tutto cuore da Traugott. Egli si abituò talmente alla compagnia di quella deliziosa ragazzina quindicenne da non poterne più fare a meno; passava ormai intere giornate in casa sua e finì per trasportare il proprio studio in una spaziosa camera attigua all'alloggio del vecchio pittore, divenendone inquilino.» (*La corte d'Artù*, p. 155)

² *La cour d'Artus*, p. 269.

ignora ad esempio che dopo qualche tempo di felice convivenza si consuma la rottura tra il padre di Dorina e Traugott, avendo i due uomini aspettative ben diverse : il pittore italiano è convinto che il giovane sposerà la sua Dorina, con la quale si è creato un rapporto di confidenza e di complicità, mentre Traugott, dopo aver trascorso alcuni mesi ad aiutare questa povera gente, quasi dimentico del vero scopo che lo ha condotto in Italia, si sente assalire all'improvviso dal ricordo di Felizitas e decide di ripartire alla sua ricerca. Come già in altre occasioni il traduttore sorvola sulla descrizione dei sentimenti del protagonista, sul suo travaglio interiore: Hoffmann dipinge Traugott come un uomo lacerato tra l'amore ideale per Felizitas, che sembra sempre più distante e irraggiungibile, e l'inclinazione per Dorina, che le appare in tutta la sua bellezza "terrestre", di donna reale. Nella versione francese si perde inoltre un altro elemento peculiare, che ricorre nell'opera di Hoffmann e nella produzione letteraria tedesca coeva, vale a dire la raffigurazione fortemente stereotipata dell'italiano (qui figurato dal vecchio pittore, padre di Dorina), dipinto come un uomo focoso e bellicoso, che si preoccupa di salvaguardare la buona reputazione della figliola.

Hoffmann:

«So verbesserte er auf zarte Weise ihre ärmliche Lage durch seinen Wohlstand, und der Alte konnte nicht anders denken, als Traugott werde Dorina heiraten, welches er ihm denn unverhohlen äußerte. Traugott erschreck nicht wenig, denn nun erst dachte er deutlich daran, was aus dem Zweck seiner Reise geworden. Felizitas stand ihm wieder lebhaft vor Augen, und doch war es ihm, als könne er Dorina nicht lassen. -Auf wunderbare Weise konnte er sich den Besitz der verschwundenen Geliebten als Frau nicht wohl denken. Felizitas stellte sich ihm dar als ein geistig Bild, das er nie verlieren, nie gewinnen könne. Ewiges geistiges Inwohnen der Geliebten -niemals physisches Haben und Besitzen. -Aber Dorina kam ihm oft in Gedanken als sein liebes Weib, süße Schauer durchbebten ihn, eine sanfte Glut durchströmte seine Adern, und doch dünkte es ihm Verrat an

seiner ersten Liebe, wenn er sich mit neuen unauflöslichen Banden fesseln ließe. So kämpften in Traugotts Innerm die widersprechendsten Gefühle, er konnte sich nicht entscheiden, er wich dem Alten aus. Der glaubte aber, Traugott wolle ihn um sein liebes Kind betrügen. Dazu kam, daß er von Traugotts Heirat schon als von etwas Betsimmtem gesprochen, und daß er nur in dieser Meinung das vertrauliche Verhältnis Dorinas mit Traugott, das sonst das Mädchen in übeln Ruf bringen mußte, geduldet hatte. Das Blut des Italieners wallte auf in ihm, und er erklärte dem Traugott eines Tages bestimmt, daß er entweder Dorina heiraten, oder ihn verlassen müsse, da er auch nicht eine Stunde länger den vertraulichen Umgang dulden werde. Traugott wurde von dem schneidendsten Ärger und Verdruß ergriffen. Der Alte kam ihm vor wie ein gemeiner Kuppler, sein eignes Tun und Treiben erschien ihm verächtlich, daß er jemals von Felizitas gelassen, sündhaft und abscheulich. -Der Abschied von Dorina zerriß ihm das Herz, aber er wand sich gewaltsam los aus den süßen Banden. Er eilte fort nach Neapel, nach Sorrent.»¹

Questa la versione condensata di Loève-Veimars:

¹ *Der Artushof*, p. 166. Versione italiana: «Egli era assai benestante e, con molta delicatezza, riuscì a migliorare un tantino la precaria condizione economica della famigliola. Il vecchio, convinto che intendesse sposare Dorina, gliene parlò apertamente e Traugott rimase senza fiato: perché soltanto allora capì fino a qual punto avesse dimenticato il vero scopo del suo viaggio. Felicità tornò ad ergersi ben viva dinnanzi ai suoi occhi, eppure Dorina gli sembrava di non poterla lasciare; e stranamente non riusciva a immaginare di avere in moglie Felicità: la vedeva come un'immagine puramente spirituale, impossibile a perdersi ma anche a conquistarsi, come un amore destinato a durare eterno, allo stato ideale, ma a non tradursi mai in un effettivo possesso fisico. A Dorina pensava invece, e molto spesso, proprio come a una moglie -a una carissima moglie-; e a quel pensiero provava un brivido dolce, un benefico senso di calore, pur nella convinzione di tradire il primo amore lasciandosi legare da un nuovo indissolubile nodo. Così combattuto da sentimenti contrastanti, incapace di prendere una decisione, cercò di evitare d'incontrarsi col vecchio; il quale, nel timore ch'egli volesse ingannare la cara bambina, gli parlò del matrimonio come d'una cosa stabilita e sottintesa, precisandogli che unicamente in vista di tale soluzione gli aveva permesso di prendersi tanta confidenza con la figlia. Il sangue italiano gli salì alla testa: e un giorno il vecchio pittore dichiarò chiaro e tondo a Traugott che se non sposava Dorina doveva andarsene immediatamente: non avrebbe tollerato neanche per un'ora di più quella familiarità di rapporti, rovinosa per il buon nome della figlia. Traugott si irritò, si indispose profondamente; giudicò il vecchio un volgare lenone e se stesso, e tutto ciò che aveva fatto da quando Felicità lo aveva lasciato, spregevole, colpevole, abietto. Fu uno strazio per lui separarsi da Dorina; ma si fece forza, si strappò da quel dolce legame e partì in tutta fretta per Napoli e Sorrento.» (*La corte d'Artù*, pp. 155-156)

«Nous n'essaierons pas de peindre la lutte que se livre Traugott, dont le cœur était à la fois doublement rempli par la même image ; enfin il s'arracha de Rome, et partit pour Sorrente. »¹

Il traduttore espunge anche il passaggio immediatamente successivo, nel quale Hoffmann si diffonde sulle ricerche condotte da Traugott nell'intento di rintracciare Felizitas (il narratore precisa che il protagonista, dopo avere soggiornato a lungo a Sorrento, la città dove secondo le indicazioni fornitegli dal sensale avrebbero dovuto trovarsi i due Berklinger, fissa la propria dimora a Napoli). Nell'originale è ancora questione del dissidio interiore di Traugott: il suo spirito è pervaso dall'immagine di Felizitas ogni volta che si cimenta nella stesura di un nuovo quadro, mentre quando è occupato nelle attività e incombenze quotidiane il suo pensiero va alla dolce Dorina. Nella versione francese, che sintetizza l'intero passaggio in una sola frase, non viene menzionato né il turbamento di Traugott né lo sdoppiamento della figura femminile in donna ideale e donna reale, tema su cui Hoffmann insiste anche in questa occasione.

Hoffmann:

«Ein Jahr verging in den strengsten² Nachforschungen nach Berklinger und Felizitas, aber alles blieb vergebens, niemand wußte etwas von ihnen. Eine leise Vermutung, die sich nur auf eine Sage gründete, daß ein alter deutscher Maler sich vor mehreren Jahren in Sorrent blicken lassen, war alles, was er erhaschen konnte. Wie auf einem wogenden Meer hin und her getrieben, blieb Traugott endlich in Neapel, und so wie er wieder die Kunst fleißiger trieb, ging auch die Sehnsucht nach Felizitas linder und milder in seiner Brust auf. Aber kein holdes Mädchen, war sie nur in Gestalt, Gang und Haltung Dorinen im mindesten ähnlich, sah er ohne auf das schmerzliche den Verlust des süßen lieben Kindes zu fühlen. Beim Malen

¹ *La cour d'Artus*, p. 269.

² Nella traduzione il sema della "fatica" veicolato dal superlativo «d[en] strengst[en]» viene sostituito con quello dell'elevata quantità: Loève-Weimars non parla di dure ed estenuanti ricerche, bensì di ricerche innumerevoli («sans nombre»).

dachte er niemals an Dorina, wohl aber an Felizitas, die bleib sein stetes Ideal. »¹

Loève-Veimars:

«Un an s'écoula en recherches sans nombres. »²

Giunti a questo punto della storia il traduttore si permette di effettuare un cambiamento dell'intreccio, modificando parzialmente la situazione: nell'originale Traugott, che si trova a Napoli, viene informato tramite lettera della morte di Elias Ross. L'esecutore testamentario, autore della missiva, chiede a Traugott di rendersi quanto prima a Danzica, per potere regolamentare le questioni commerciali con il contabile, divenuto il genero di Roos e suo successore; nella traduzione invece è lo stesso Elias Roos che scrive a Traugott per comunicargli che la loro società è sciolta e per ingiungerli di tornare in patria per regolare le ultime faccende inerenti la ditta. Questa modifica della trama non incide particolarmente sul prosieguo della storia, tuttavia è sintomatica della libertà con cui Loève-Veimars si approccia al testo di partenza.

Hoffmann:

«Herr Elias Roos hatte, wie der Geschäftsträger meldete, das Zeitliche gesegnet, und Traugotts Gegenwart war nötig, um sich mit dem Buchhalter, der Mamsell Christina geheiratet und die Handlung übernommen hatte, auseinanderzusetzen. »³

¹ *Der Arstushof*, pp. 166-167. Versione italiana: «Seguì un anno di ricerche continue, instancabili ma vane; di Berklinger, di Felicita nessuno seppe dirgli nulla. Una voce vaga, secondo cui il vecchio pittore tedesco era stato visto parecchi anni addietro a Sorrento, si mostrò una leggenda; e questo fu tutto ciò che egli riuscì a raccapezzare. Sbatacchiato qua e là come sull'onde di un mare in burrasca, si fermò finalmente a Napoli e riprese a lavorare con impegno; ciò facendo gli pareva che il desiderio di Felicita si attenuasse, si addolcisse; ma non poteva guardare nessuna fanciulla che appena vagamente gli ricordasse Dorina, nel viso, nel personale, nell'andatura, senza provare dolore e rimorso di aver lasciato quella dolce e cara giovinetta. Però quando dipingeva non pensava mai a lei: Felicita continuava ad essere il suo ideale perenne.» (*La corte d'Artù*, p. 156).

² *La cour d'Artus*, p. 269.

³ *Der Artushof*, p. 167. Versione italiana: «Finalmente ricevette lettere dalla città natale: il suo incaricato di affari gli comunicava che il signor Elias Ross era passato a miglior vita; e lo

Loève-Veimars:

«M. Elias Roos lui annonçait que le temps de leur association étant expiré, sa présence était indispensable pour régler leurs affaires respectives.»¹

Una volta rientrato nella città natale, Traugott non riesce a sottrarsi all'impulso di recarsi, come di consueto, nella corte d'Artù per contemplare i dipinti della volta; la vista del borgomastro e del paggio acuisce nel suo animo il senso di dolore e di disperazione per la perdita dell'amata Felizitas. Traugott è ancora immerso nei suoi pensieri quando si sente interpellare dalla voce di un uomo, che si rivela essere il sensale. Questi, curioso di sapere che sviluppi abbia avuto l'avventura di Traugott, gli chiede ragguagli circa il suo viaggio a Sorrento. Quale non è la sua sorpresa nell'apprendere che il giovane sprovveduto, per colpa di un malinteso, si è recato nella lontana Italia mentre Felizitas era lì a due passi da Danzica! La scena dal tono squisitamente comico che ritrae il ridicolo personaggio mentre strepita e si profonde in rumorose esclamazioni, perché sbalordito e divertito a causa della dabbenaggine del povero Traugott, è completamente tralasciata nella versione francese. Ancora una volta il traduttore sembra non condividere l'intento dell'autore di sminuire e ridicolizzare i propri personaggi, rappresentandoli come buffe caricature. Il traduttore omette anche la parte riguardante Traugott, in particolare le frasi con cui questi, spazientito e stizzito, ingiunge al suo sciocco interlocutore di smettere di schiamazzare e di spiegargli il motivo del suo stupore.

Hoffmann:

«Da schlug aber der Mäkler einmal übers andere die Hände zusammen und schrie immer dazwischen: “Ei du meine Güte! ei du meine Güte! aber Herr

richiamava a Danzica, essendo indispensabile la sua presenza per venire a un accomodamento di affari col contabile che aveva sposato Cristina e rilevato l'azienda del defunto suocero.» (*La corte d'Artus*, p. 156)

¹ *La cour d'Artus*, pp. 269-270.

Traugott, Herr Traugott!“ -“Nun was ist denn da viel sich darüber zu verwundern”, sagte dieser; “gebärden Sie sich nur nicht so närrisch. Um der Geliebten willen reiset man wohl nach Sorrent. Ja, ja! ich liebte die Felizitas und zog ihr nach. „Aber der Mäkler hüpfte auf einem Beine und schrie immerfort: „Ei du meine Güte! ei du meine Güte!“ bis ihn Traugott festhielt und mit ernstem Blicke fragte: „Nun so sagen Sie doch nur um des Himmels willen, was Sie so seltsam finden?“ „Aber Herr Traugott“, fing endlich der Mäkler an, „wissen Sie denn nicht, daß der Herr Aloysius Brandstetter, unser unverehrter Ratsherr und Gildeältester, sein kleines Landhaus dicht am Fuß des Karlsberges, im Tannenwäldchen, nach Conrads Hammer hin,¹ Sorrent genannt hat?»²

Loève-Veimars:

«S’écria le courtier en frappant ses deux mains l’une contre l’autre: ne savez-vous pas que M. Aloysius Brandstetter, notre digne sénateur et doyen des échevins, a donné sa petite maison de plaisance, située dans le bois de sapins, au pied du Carlsberg, le nom de Sorrente ? »³

Stiamo per giungere alla fine della storia: il vecchio sensale mette Traugott al corrente degli ultimi eventi, facendogli sapere che Berklinger è morto e che la figlia Felizitas è andata in sposa al consigliere criminale Mathesius, dal quale avuto dei bambini belli e sani. La parte iniziale del passaggio (da «Den jungen Herrn Brandstetter konnte di Mamsell Felizitas [...]» fino a «das wahrhafte italienische Sorrent») viene tradotta con una certa

¹ La precisazione di tipo topografico veicolata dal sintagma «nach Conrads Hammer» viene omessa nella versione francese (il traduttore deve averla considerata inutile per un lettore francese dell’epoca, suscettibile di non conoscere Danzica e i suoi dintorni).

² *Der Artushof*, pp. 167-168. Versione italiana: «Signor Traugott...ma signor Traugott!...-Bene, che cosa c’è da stupirsi tanto? -disse il giovane. -Non sia ridicolo, la prego...Per amore di una donna si può anche andare fino a Sorrento...Sì, certo:amavo Felicità e ho tentato di seguirla-. Ma il sensale continuava ad esclamare saltellando su un piede solo -O mamma mia...o mamma mia!...- Insomma, per l’amor del cielo, -gridò Traugott fermandolo e guardandolo assai male: -Voulez-moi dire che cosa ci trova di così strano? -Ma signor Traugott, -spiegò finalmente il sensale, -allora lei non sa che il signor Aloysius Brandstetter, il nostro egregio consigliere, il decano della nostra corporazione, ha chiamato “Sorrento” la sua villetta di campagna, nella piccola pineta dopo il Conradshammer, proprio ai piedi del Karlsberg?» (*La corte d’Artù*, p.157)

³ *La cour d’Artus*, 270.

faciloneria, come rivela l'eliminazione di alcuni dettagli: Loève-Veimars omette il luogo nel quale vive ora Felizitas insieme alla famiglia («Marienweder»), il titolo e la carica di cui è investito il marito di lei («Hof- und Kriminalrat»), l'appellativo con cui viene designata Felizitas, ora che è diventata la moglie del consigliere criminale Mathesius («Frau Kriminalrätin»), l'accento che il sensale fa alla vecchia amicizia che lega Traugott alla donna («aus alter Anhänglichkeit») e la specificazione circa la città di Sorrento, che qui sta ad indicare la città italiana («das wahrhafte italienische Sorrent»).

Ben più grave però è il modo in cui il traduttore interviene nel prosieguo del testo: a partire dalla frase «Die liebe Frau soll sich wohl befinden [...] » l'originale viene quasi completamente soppresso e il finale della storia viene sostituito da Loève-Veimars con un epilogo completamente diverso. Il traduttore elimina anzitutto il monologo denso di esclamazioni di Traugott, che ben fotografa lo stato d'animo eccitato, addolorato e straziato del giovane nel momento in cui questi apprende la notizia del matrimonio di Felizitas; Traugott invoca con disperazione la *ewige Macht*, la fatalità ingrata e malevola da cui si sente ingiustamente perseguitato. Traugott trova però dentro di sé la forza per superare l'afflizione e lo smarrimento di cui è vittima e alla fase di cieco dolore segue quella della definitiva presa di coscienza, del ravvedimento finale: Traugott si rende conto che il *Kunstideal*, figurato da Felizitas, non perde nulla della propria forza e del proprio valore nemmeno quando esso si materializza nella sua forma più “profana” e reale (Felizitas, la creatura celestiale, si imborghesisce, diventando moglie di un consigliere criminale e madre di una prole numerosa). Traugott rinuncia a Felizitas come donna, alla realtà tangibile che essa rappresenta, ma rimane fedele all'immagine di lei come incarnazione dell'ideale, della forza creatrice. Solo quando Traugott si slega dalla falsa credenza di cui è rimasto vittima fino a quel momento (identificando la donna da amare con la donna ideale), egli può dire di aver compiuto pienamente il suo percorso di formazione; chi insegue l'immagine

dell'*höheres Wesen* nella realtà, tradisce l'arte alla quale si è votato e condanna se stesso alla rovina e alla perdizione. La storia di Traugott può avere un esito felice poiché egli si astiene dal commettere lo stesso errore di Berthold, il pittore dell' *Eglise des jésuites* (*Die Jesuitenkirche in G.*): Berthold, unendosi in matrimonio con la donna amata, non fa altro che trascinare l'ideale che essa incarna nella miserabile esistenza terrena, tradendo in questo modo il proprio mondo interiore e il regno supremo dell'arte. Traugott invece riscatta il suo ideale dal suo involucro terreno (rappresentato dall'immagine borghese di Felizitas) e lo conserva nel regno supremo dell'arte. Egli riesce in definitiva a scindere l'amore terreno dall'amore ideale e questo gli consente di poter vivere con pienezza sia la propria vocazione artistica che la propria esistenza di uomo: Felizitas continua ad abitare dentro di lui come archetipo della creazione artistica, mentre il suo amore tutto terreno viene riversato su Dorina, la donna che gli è stata destinata. Una volta superato questo stadio cruciale di conoscenza Traugott può dirsi "guarito" ed è pronto per tornare in Italia, per inseguire pienamente la propria strada di pittore e per integrarsi pienamente nella vita reale, unendosi in matrimonio con la graziosa e dolce fanciulla romana.

Nella traduzione francese vengono inoltre espunte le frasi che descrivono le ultime peripezie di Traugott, dal suo temporaneo ritorno a Danzica, all'incontro con il marito di Christine che gli consegna la missiva Matuszewski, fino alla decisione di ritornare in Italia, dove lo attendono un futuro da artista e il matrimonio con l'adorata fidanzata.

Loève-Veimars sostituisce il finale dell'originale con un epilogo più breve e completamente differente, nel quale Traugott viene trasformato in un celebre pittore, le cui opere sono circondate da una fama straordinaria.

Hoffmann:

«Den jungen Herrn Brandstetter konnte di Mamsell Felizitas nachher gar nicht mehr leiden, und heiratete endlich den Hof- und Kriminalrat Mathesius in Marienweder. Ew. Edlen können die Frau Kriminalrätin

besuchen aus alter Anhänglichkeit. Marienweder ist doch nicht so weit als das wahrhafte italienische Sorrent. Die liebe Frau soll sich wohl befinden und diverse Kinder in Kurs gesetzt haben. Stumm und starr eilte Traugott von dannen. Dieser Ausgang seines Abenteuers erfüllte ihn mit Grauen und Entsetzen. “Nein, sie ist es nicht”, rief er, “sie ist es nicht -nicht Felizitas, das Himmelbild, das in meiner Brust ein unendlich Sehnen entzündet, dem ich nachzog in ferne Lande, es vor mir und immer vor mir erblickend, wie meinen in süßer Hoffnung funkelnden flammenden Glückstern! -Felizitas! -Kriminalrätin Mathesius -ha, ha, ha!- Kriminalrätin Mathesius !“ Traugott, von wildem Jammer erfaßt, lachte laut auf und lief wie sonst durchs Olivaer Tor, durch Langfuhr bis auf den Karlsberg. Er schaute hinein in Sorrent, die Tränen stürzten ihm aus den Augen. “Ach”, rief er, “wie tief, wie unheilbar tief verletzt dein bittre Hohn, du ewig waltende Macht, des armen Menschen weiche Brust! Aber nein, nein! was klagt das Kind über heillosen Schmerz, das in die Flamme greift, statt sich zu laben an Licht und Wärme. -Das Geschick erfaßte mich sichtbarlich, aber mein getrüber Blick erkannte nicht das höher Wesen, und vermessen währte ich das, was vom alten Meister geschaffen, wunderbar zum Leben erwacht auf mich zutrat, sei menesgleichen, und ich könne es herabziehen in die klägliche Existenz des irdischen Augenblicks. Nein, nein, Felizitas, nie habe ich dich verloren, du bleibst mein immerdar, denn du selbst bist ja die schaffende Kunst, die in mir lebt. Nun -nun erst habe ich dich erkannt. Was hast du, das habe ich mit der Kriminalrätin Mathesius zu schaffen! -Ich meine gar nichts!“ -„Ich wüßte auch nicht was Sie, verehrter Herr Traugott, mit der zu schaffen haben sollten“, fiel hier eine Stimme ein. -Traugott erwachte aus einem Traum. Er befand sich, ohne zu wissen auf welche Weise, wieder im Artushofe an die Granitsäule gelehnt. Der, welcher jene Worte gesprochen, war Christinens Eheherr. Er überreichte dem Traugott einen eben aus Rom angelangten Brief. Matuszewski schrieb:

„Dorina ist hübscher und anmutiger als je, nur bleich vor Sehnsucht nach Dir, geliebter Freund! Sie erwartet Dich stündlich, denn fest steht es in ihrer Seele, daß Du sie nimmer lassen könntest. Sie liebt Dich gar inniglich. Wann sehen wir Dich wieder?“

„Sehr lieb ist es mir“, sprach Traugott, nachdem er dies gelesen, zu Christinens Eheherrn, „daß wir heute abgeschlossen haben, denn morgen reise ich nach Rom, wo mich eine geliebte Braut sehnlich erwartet“.»¹

Loève-Veimars:

«Traugott ne l’entendait déjà plus; il riait et il pleurait à la fois; dans son délire, il gagna la porte d’Oliva, et se rendit, comme jadis, sur le Carlsberg. On ignore combien de temps il y demeura, mais on ne le revit jamais à Dantzig.

On assure qu’un peintre allemand, nommé Traugott, se rendit célèbre en Italie, et on montre encore au palais Pitti un tableau de lui, qui le représente entre deux femmes parfaitement semblables ; la plus jeune des deux lui sourit tendrement. »²

¹ *Der Artushof*, pp. 168-169. Versione italiana: «Dopo questo fatto la signorina Felicità non volle più saperne del signor Brandstetter e finì per sposare il consigliere criminale Mathesius, a Marienweder...Vossignoria potrà andarla a trovare, in nome dell’antica e devota amicizia...Marienweder non è così lontana come la vera Sorrento, in Italia...La cara signora pare si trovi bene e abbia già messo in circolazione diversi e svariati bambini. Traugott, raggelato e muto, se ne andò: l’epilogo dell’avventura l’aveva letteralmente annichilito. -No...non è lei...non può essere lei!...ripeteva. -Felicità, l’immagine celestiale che ha acceso in me quella fiamma d’infinito desiderio...colei che ho seguito in terra straniera, vedendomela sempre dinnanzi come la stella radiosa d’ogni mia più dolce speranza...Felicità!...Moglie del consigliere Mathesius...ah, ah!...Signora Mathesius!...Traugott scoppiò in una risata dolorosa, selvaggia e corse, come tante altre volte aveva fatto, per la porta di Oliva, attraverso Langfuhr, in cima al Karlsberg; e di lassù guardò nel giardino di „Sorrento“ con gli occhi pieni di pianto: -Ah, eterna potenza! -esclamò.- Quali profonde, insanabili ferite sai portare al povero cuore umano con la tua amara irrisione!...Ma no...no!...Se un bimbo si scotta le mani per aver voluto afferrare la fiamma, invece di goderne la luce, il calore, è inutile che pianga: ben gli sta! Evidentemente il destino ha voluto mettermi alla prova...e il mio occhio miope, abbacinato, non ha saputo riconoscere la natura sovrumana di quella manifestazione...Io ho osato presumere che l’immagine creata dall’antico maestro venisse viva fra le mie braccia...mi sono illuso di poterla trarre giù, come una mia pari, nella nostra miserabile esistenza, nella meschinità dell’attimo terreno. No, no, Felicità: io non ti ho mai perduta...tu rimarrai eternamente mia, perché sei l’arte creatrice che vive in me. Ora, ora soltanto ti riconosco. Che cos’hai, che cos’ho io a che fare con la moglie del consigliere criminale Mathesius?...-Non saprei proprio che cosa potrebbe avere a che fare con quella signora, egregio signor Traugott,- commentò una voce accanto a lui. Traugott ebbe la sensazione di destarsi da un sogno: senza sapere come, si trovava di nuovo nella Corte di Artù, appoggiato alla solita colonna di granito. Chi gli aveva parlato così era il marito di Cristina, il quale gli stava porgendo una lettera appena giunta da Roma. Matuszewski scriveva:

„Dorina è più gentile e graziosa che mai. -soltanto è un po’ pallida per la grande nostalgia che ha di te, diletto amico! Ti attende di ora in ora perché è fermamente convinta che non potrai lasciarla mai. Ti ama di tutto cuore. Quando ti rivedremo?“

-Sono molto lieto che abbiamo sistemato quest’oggi i nostri affari- disse Traugott al marito di Cristina quando ebbe finito di leggere, -perché domani parto per Roma, dove una carissima fidanzata mi attende con impazienza.» (*La corte d’Artù*, pp.158-159).

² *La cour d’Artus*, p. 271.

La traduzione curata da Loève-Veimars è dunque caratterizzata da sistematiche soppressioni che investono interi, non di rado lunghi passaggi del racconto. Viene grosso modo conservata l'ossatura della trama (anche se con eccezioni importanti come quella del finale, che subisce una radicale trasformazione, oltre a numerosi altri dettagli a livello di contenuto che il traduttore si permette di eliminare o di restituire con grande imprecisione¹), ma *La cour d'Artus* assume un carattere ben differente rispetto a *Der Artushof*. Nella versione francese il processo di crescita e maturazione artistica di Traugott, che costituisce il tema centrale del racconto hoffmanniano, occupa invece una posizione secondaria e viene viceversa conferito grande risalto al *côté* avventuroso della storia. Loève-Veimars ascrive un'importanza di gran lunga minore al *Künstlerwerden* del protagonista, alla sfera dei suoi sentimenti, in particolare al suo dissidio interiore, passando sotto silenzio oppure sintetizzando in poche frasi le lunghe e dettagliate descrizioni nelle quali Hoffmann registra i moti dell'animo del personaggio, le sue aspirazioni, il suo *Streben* verso il superiore mondo dell'arte. Il protagonista non è il solo a soffrire di questo intervento di eccessiva semplificazione; anche gli altri personaggi, in primo luogo Elias Roos e la figlia Christine, vengono privati del loro spessore e della loro complessità, sono solo pallidamente e superficialmente abbozzati. Nella versione francese la contrapposizione tra l'artista romantico e il meschino filisteo viene attenuata e lo scontro tra Traugott e il futuro suocero Elias Roos si configura semplicemente come una serie di zuffe tra due temperamenti contrapposti. Il narratore de *La cour d'Artus* non si prende gioco della stupidità e della limitatezza di Christine, così come si sforza di far apparire più sensato ed equilibrato il padre di lei, il vecchio Elias Roos. Deprecabile è soprattutto l'attenuazione, nella versione francese, del tono marcatamente comico dell'originale, soprattutto nelle scene che vedono protagonista il vecchio uomo d'affari; nella traduzione il

¹ Pensiamo ad esempio al particolare della morte di Elias Roos, di cui non viene data notizia nella versione francese.

bizzoso Roos ha gesti compassati e anche quando si arrabbia esterna il suo sentire in maniera alquanto compita, senza lasciarsi andare a comportamenti eccessivi. Anche da un punto di vista dell'aspetto esteriore il personaggio subisce una consapevole rivisitazione: nella traduzione non c'è più alcuna traccia della ridicola parrucca che egli indossa nell'originale e sulla quale dà sfogo ai propri malumori, sbatacchiandola e strapazzandola ogni qualvolta lo assale un accesso di collera.

Anche il contabile che lavora nell'ufficio del vecchio commerciante, da bisbetico e bizzoso quale lo descrive Hoffmann, diventa un modello di saggezza ed equilibrio nella traduzione, trasformandosi in un attempato e innocuo signore.

In Hoffmann leggiamo:

«Der grämliche Buchhalter hatte die Feder hinters Ohr gesteckt.»¹

In Loève-Veimars invece:

«Le vieux teneur de livre avait placé sa plume derrière son oreille.»²

Gli interventi del traduttore sono più sensibili nelle parti descrittive, sia in quelle relative alla rappresentazione dei personaggi e dei loro sentimenti, che quelle riguardanti le situazioni che li vedono protagonisti (pensiamo ad esempio alla scena del pranzo in casa di Roos, che viene espunta per intero); in linea con le esigenze strutturali del romanzo francese dell'epoca,³ il traduttore mette in primo piano l'azione e la tensione mentre trascura o sminuisce il valore di quelle sezioni del racconto che rischiano di rallentare

¹ *Der Artushof*, p.155. Versione italiana: «Il contabile bisbetico si era infilata la penna dietro l'orecchio [...]» (*La corte d'Artù*, p.146)

² *La cour d'Artus*, p. 263.

³ Sul rapporto tra talune scelte traduttive di Loève-Veimars (come la tendenza a conferire maggiore peso alla narrazione propriamente detta, a discapito delle parti descrittive) e la poetica francese del testo narrativo così come si delinea nei primi decenni dell'Ottocento, avremo modo di diffonderci nella parte conclusiva del presente capitolo.

la prosecuzione della storia, come le descrizioni o le conversazioni e le riflessioni teoretiche.

Il traduttore cerca infine di ridimensionare l'aspetto fantastico del racconto, operando qua e là dei rimaneggiamenti strategici sul piano dei dettagli, che investono aggettivi, avverbi o sostantivi, come cerchiamo di illustrare qui di seguito proponendo qualche esempio di particolare rilevanza. Abbiamo qui la conferma di una pratica traduttiva che abbiamo già avuto modo di riscontrare anche nel racconto *Gluck*,¹ vale a dire la tendenza del traduttore a presentare formalmente il racconto in questione come “fantastico” (nella versione in rivista, la prima con la quale il pubblico dell'epoca ha occasione di misurarsi, *La cour d'Artus* viene strategicamente sottotitolato «Conte fantastique», e una volta entrato a fare parte delle *Œuvres complètes* di Renduel esso viene inserito nella serie denominata *Contes fantastiques*) per poi eliminare o attenuare all'interno dello stesso i rimandi troppo espliciti o troppo arditi alla dimensione del soprannaturale.

Ad essere oggetto di questa “censura” sono in primo luogo i termini che rimandano ai sentimenti dei personaggi, con particolare attenzione alle sensazioni di paura e di orrore. All'inizio del racconto, nella parte relativa alla descrizione della corte d'Artù, troviamo ben due aggettivi² che rimandano al campo semantico dell'orrido, dell'orrifico:

«Hirsche mit ungeheuern Geweihen, andere wunderliche Tiere schauten mit glühenden Augen auf dich herab, du mochtest sie kaum ansehen; auch wurde dir, je mehr die Dämmerung eintrat, das marmorne Königsbild in der Mitte, nur desto schauerlicher.»³

¹ Ricordiamo anche *Le spectre fiancé*, al quale abbiamo avuto occasione di fare qualche accenno nel capitolo sul paratesto, il quale presenta un'evidente contraddizione tra il titolo esplicitamente “fantastico” (che sostituisce il più indeterminato titolo dell'originale, *Der unheimliche Gast*) e la lettura marcatamente razionale che il traduttore propone nella premessa al racconto.

² Rispettivamente «ungeheuer» (mostruoso) e «schauerlich» (orribile, orrendo, spaventoso).

³ *Der Artushof*, p. 145. Versione italiana: «Cervi dalle corna smisurate ed altri favolosi animali ti fissano dall'alto con occhi di brace...quasi non osi guardarli. E, coll'appressarsi del crepuscolo, la marmorea statua del re, posta nel centro della sala, diventa via via più paurosa.» (*La corte d'Artù*, p. 137)

Questa la versione edulcorata di Loève-Veimars:

«Des cerfs avec leurs immenses ramures, des chiens haletans et furieux, fixent sur vous leurs yeux brillans, et font baisser vos regards; et la royale statue de marbre qui s'élève au milieu de l'enceinte, paraît plus imposante par son isolement.»¹

Il traduttore sostituisce il concetto di paura con quello meno inquietante della grandezza, dell'imponenza; se è vero che l'aggettivo tedesco «ungeheuer» può anche rimandare al concetto dimensionale indicando un oggetto o un essere di enormi proporzioni, è però vero che in questo contesto è da privilegiare l'altro suo significato (quello, appunto, di mostruoso), poiché il narratore intende in questa circostanza evidenziare il carattere meraviglioso, magicamente perturbante dei dipinti della sala, che in particolari condizioni di luce sembrano animarsi inspiegabilmente. Notiamo inoltre come il traduttore sostituisca i «wunderliche Tiere» dell'originale, sintagma che designa le strane figurazioni animalesche che decorano le pareti della stanza, con l'immagine più inoffensiva perché più concreta e realistica dei «chiens haletans et furieux».

Un altro concetto-chiave della poetica hoffmanniana al quale il traduttore riserva un trattamento poco scrupoloso è infatti quello della stranezza; tale caratteristica può essere riferita tanto ai personaggi, quanto ai luoghi, ma anche agli eventi, alle avventure in cui il protagonista di turno si trova coinvolto. La *Seltsamkeit* rappresenta un vero e proprio Leitmotiv nei racconti di Hoffmann poiché essa è spesso e volentieri legata all'emergere del fantastico ed è rivelatrice degli imponderabili e imperscrutabili legami che sussistono tra il nostro mondo e il superiore regno dell'inconoscibile. Eliminando, trasformando o sostituendo nella traduzione un concetto così significativo Loève-Veimars non fa altro che privare gli eventi narrati del

¹ *La cour d'Artus*, p. 255.

loro afflato misterioso, presentandoli in un'ottica decisamente più razionale e verosimile.

Tra i personaggi del racconto è soprattutto il vecchio Berklinger ad essere associato al sema della stranezza, in relazione al suo modo di sorridere; il pittore non manca per questa ragione di suscitare in più di un'occasione un sentimento di disagio, di sottile e inspiegabile inquietudine in Traugott. Alla pagina 156 leggiamo:

«Er bezeichnete seine Wohnung und Traugott unterließ nicht, den andern Morgen sich schnell vom Geschäfte loszumachen und nach der entlegenen Straße zu dem wunderlichen Alten hinzueilen.»¹

Loève-Weimars in questo caso semplicemente sopprime l'aggettivo in questione:

«Il lui indiqua sa demeure. Le lendemain, Traugott se débarrassa en toute hâte des affaires qui devaient l'occuper, et se dirigea vers la rue que le vieillard lui avait désignée.»²

Parlando di dettagli notiamo anche che il traduttore elimina l'aggettivo «entlegen», che nel testo di partenza designa la collocazione della dimora di Berklinger. L'aggettivo utilizzato nell'originale, lungi dall'essere gratuito, è portatore di un'informazione di rilevante importanza, poiché definisce lo statuto “fantastico” dell'abitazione e di chi vi dimora: la casa “fantastica” di Hoffmann infatti è inserita in un contesto quotidiano di assoluta normalità (in questo caso, la città di Danzica), ma al tempo stesso ne è separata per la sua posizione marginale (la casa dei Berklinger si trova infatti in una via fuori mano, appartata), posizione che ne denuncia implicitamente la singolarità, l'alterità.

¹ *Der Artushof*, p. 156. Versione italiana: «Diede il proprio indirizzo a Traugott, la mattina seguente, non si fece pregare a svignarsela dall'ufficio per correre nella viuzza fuori mano, dove abitava lo straordinario vecchio.» (*La corte d'Artù*, p. 147)

² *La cour d'Artus*, p. 264.

Altrettanto strana è la scena di cui il vecchio si rende protagonista in presenza del giovane artista : Berklinger siede immobile davanti ad una tela appena abbozzata ma è convinto di aver dipinto un quadro di suprema bellezza, che si accinge a descrivere ad uno stupito Traugott, perdendosi in un discorso delirante e confuso. E' lo stesso figliolo (che poi si scopre essere, come abbiamo visto, una fanciulla) a designare in questi termini lo scenario, invitando l'ospite a trasferirsi in un'altra stanza:

«Wollen Sie sich von diesem seltsamen Auftritt erholen, so folgen Sie mir in das Nebenzimmer, wo Sie mehrere Gemälde meines Vaters früherer fruchtbarer Zeit finden.»¹

Loève-Weimars insiste invece sul carattere penoso della scena; nella traduzione il vecchio perde dunque il suo alone di essere misterioso per rimanere nient'altro che una figura patetica:

«Mais je veux tâcher de vous distraire de cette triste scène. Suivez-moi dans la chambre voisine ; nous y trouverons quelques tableaux du bon temps de mon père.»²

Successivamente è lo stesso Traugott che descrive il vecchio pittore in termini di stranezza, nel momento in cui si rivolge al sensale per chiedere conto di lui e della figlia:

«“Kannten Sie wohl den wunderlichen Alten mit schwarzem krausem Bart [...]?”»³

¹ *Der Artushof*, pp. 158-159. Versione italiana: «Ora, se vuole rifarsi un po' della penosa scena a cui ha assistito, mi segua nella camera accanto, dove potrà vedere parecchi quadri del periodo produttivo di mio padre. » (*La corte d'Artù*, p. 148)

² *La cour d'Artus*, p. 265.

³ *Der Artushof*, p.162. Versione italiana: «-Lei non conosceva forse uno stranissimo vecchio, con la barba nera, ricciuta [...]?”» (*La corte d'Artù*, p. 152)

Di nuovo Loève-Veimars omette l'aggettivo:

« [Il] lui demanda s'il connaissait ce vieillard à la longue barbe. »¹

Il traduttore evita anche di precisare che la barba del vecchio è nera («schwarz»), colore che nei racconti di Hoffmann simboleggia il misterioso rapporto dei personaggi con l'oscuro e inquietante mondo sotterraneo, con le imperscrutabili forze del regno infero.

Non meno stravagante del padre è la figlia Felizitas che, secondo il racconto del sensale, amava passeggiare nel giardino della villa di Brandstetter abbigliata con un particolarissimo costume antico, lo stesso che indossa nel dipinto che la ritrae:

« Sie hätten , verehrter Herr Traugott, standen Sie nur mit ihren beiden Fesen mitten auf dem Karlsberge, in den Garten hineinschauen und die Mamsell Felizitas in wunderlichen altdeutschen Weiberkleidern, [...] herumwandeln sehn können [...]»²

Il traduttore preferisce sostituire l'aggettivo che indica la stranezza dell'abito con una qualificazione che sottolinea invece la bellezza dello stesso:

«[...] Vous n'aviez qu'à aller vous planter de vos pieds sur le Carlsberg, pour voir mademoiselle Félicité se promener dans le jardin dans son joli costume gothique.»³

¹ *La cour d'Artus*, p.269.

² *Der Artushof*, p. 168. Versione italiana: «E lei, signor Traugott, se soltanto avesse portato i suoi onesti piedi sul Karlsberg, senza prendersi la pena di andare in Italia, avrebbe potuto vederli passeggiare in giardino...Madamigella Felicita vestiva sempre i suoi stravaganti costumi medievali, proprio come in quel dipinto...» (*La corte d'Artù*, p.157)

³ *La cour d'Artus*, p.270.

Loève-Veimars sostituisce inoltre «altdeutsch» con l'aggettivo «gothique», con il quale il lettorato coevo ha grande familiarità, grazie alla fortuna di cui gode in Francia il romanzo nero d'origine inglese (denominato appunto *Gothic Novel*) fin dagli ultimi anni del XVIII secolo.

Un altro ambito tabù per il traduttore, come abbiamo già avuto modo di osservare anche in precedenza in riferimento al personaggio di Krespel, protagonista del racconto *Le violon de Crémone* (*Rat Krespel*), è quello della malattia mentale, della pazzia in modo particolare. Questo termine-chiave, che ha in Hoffmann una valenza di primo piano, viene sovente omesso dal traduttore, che forse lo giudica troppo sconveniente; in questa circostanza in particolare Loève-Veimars non procede alla soppressione, ma effettua comunque un'operazione di "edulcorazione" del testo, utilizzando il più eufemistico «monomanie». Così Hoffmann:

«Traugott verstummte vor Erstaunen; er merkte aber wohl bald, daß der Alte, das sich für den Meister der mehr als zweihundert Jahre alten Gemälde hielt, von einem besondern Wahnwitze befangen sein müsse.»¹

Questa la versione di Loève-Veimars:

«Traugott resta stupéfait; il ne put douter que le vieillard, qui se donnait pour un maître mort depuis quelques cent ans, ne fût atteint d'une monomanie particulière.»²

¹ *Der Artushof*, p.156. Versione italiana: «Traugott ammutolì sbalordito; ma dopo un istante di riflessione concluse che per credersi l'autore di dipinti vecchi di oltre due secoli quell'uomo doveva esser pazzo.» (*La corte d'Artù*, p.147)

² *La cour d'Artus*, p. 264.

4. *Don Juan (Don Juan. Eine fabelhafte Gegebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen)*

Il „racconto musicale“ *Don Juan* vede la luce il 13 settembre 1829, nelle pagine della «Revue de Paris», facendo seguito a *Gluck* (14 giugno 1829), *Souvenir du siège de Dresde* (12 luglio 1829) e *La cour d'Artus* (17 agosto 1829).

Loève-Veimars lo inserisce poi nel volume VIII della prima edizione delle *Œuvres complètes*, pubblicandolo nel maggio del 1830 all'interno della serie denominata *Contes fantastiques*.

Viene riproposto anche nella seconda edizione delle *Œuvres complètes*, ove figura sempre nel volume VIII (insieme a *L'homme au sable*, *La cour d'Artus*, *Gluck* e *Agafia*), immesso sul mercato nel corso dell'anno 1836.

E' verosimile ipotizzare che Loève-Veimars abbia scelto di tradurre questo racconto contando sulla fortuna di cui gode in Francia il tema letterario del Don Giovanni, reso noto soprattutto dalla trasposizione comica di Molière. Insieme a *Gluck (Ritter Gluck)*, *Le violon de Crémone (Rat Krespel)* e *La leçon de violon (Der Baron von B.)*, il *Don Juan* testimonia della volontà da parte del traduttore di fare conoscere ai propri lettori anche la produzione letteraria hoffmanniana più direttamente legata alla musica, arte in cui Hoffmann si cimenta con passione prima di abbracciare definitivamente la carriera di scrittore, in qualità di compositore e direttore d'orchestra, e di cui è un attento ed esperto conoscitore (*Don Juan* e *Ritter Gluck*, prima di entrare a far parte della raccolta *Fantasiestücke in Callots Manier*, vengono pubblicate nella prestigiosa rivista di musicologia «Allgemeine Musikalische Zeitung», con la quale Hoffmann collabora a lungo, prima come recensore poi come letterato autore di *musikalische Erzählungen*).

Il *Don Juan* di Hoffmann viene considerato come una delle più significative e acute interpretazioni dell'opera mozartiana, veicolata da un racconto fantastico (uno spettatore allucinato, il viaggiatore entusiasta, racconta ciò che un'immaginazione

esaltata dalla musica, dalla solitudine notturna e dalla fantasticheria amorosa può decifrare e percepire nella grandiosa opera del maestro viennese).

Il racconto di Hoffmann offre una versione lacunosa, frammentaria, volutamente parziale e condensata del *Don Giovanni*, versione che viene messa al servizio di una certa interpretazione: dall'incontro tra l'opera mozartiana e la rilettura hoffmanniana nasce la figura del Don Giovanni romantico, figura complessa, tormentata e controversa, che riunisce in sé un lato oscuro e perverso, pericoloso e inquietante, ma anche straordinarie doti di intelligenza e di cuore, che costituiscono una sorta di attenuante per i misfatti di cui il personaggio si macchia. Alla grandezza di Don Giovanni, essere che la Natura ha predestinato a vincere e a dominare sui suoi simili, fa da contraltare la bella Donna Anna, la fanciulla destinata a redimere il peccatore grazie al miracolo dell'amore. Donna Anna non può salvare Don Giovanni dalla dannazione infernale, suprema punizione che gli viene inflitta per avere ucciso il padre di lei, tuttavia non può sopravvivere all'uomo che ama in modo così totale e disperato (nel racconto di Hoffmann c'è anche un finale supplementare: l'interprete di Donna Anna si identifica talmente con l'eroina che porta sulla scena al punto da morire essa stessa, la notte successiva alla rappresentazione). Nella versione di Hoffmann viene dato scarsissimo rilievo alle altre figure femminili che sono invece presenti nell'opera di Mozart, vale a dire Zerlina ed Elvira, cui viene fatto un rapido cenno, poiché tutta l'attenzione è focalizzata solo sulla coppia Don Giovanni-Donna Anna.

Don Juan è la narrazione in prima persona della “favolosa avventura”, come recita il sottotitolo, accaduta ad un viaggiatore entusiasta, che si snoda nel breve arco che intercorre dalla sera fino al mezzogiorno successivo, all'interno di una locanda di una mediocre cittadina che non viene menzionata. L'io-narrante, che sta assaporando un piacevole sonno nella sua stanza, viene destato di soprassalto da una voce sonora e dal suono di alcuni strumenti. Chiamato il cameriere per informarsi sulle ragioni di

quell'improvviso e inatteso strepito, egli viene a sapere che l'albergo comunica con il teatro cittadino e che, accomodandosi nel palchetto riservato ai forestieri cui si accede direttamente dalla stanza, si può assistere alla rappresentazione del *Don Giovanni* mozartiano. Il viaggiatore entusiasta non attende nemmeno che il suo interlocutore finisca di parlare, e subito si precipita nel palco, impaziente di assistere all'opera. La prima parte del racconto è consacrata alla descrizione dettagliata della rappresentazione; l'io narrante tuttavia non commenta l'opera nella sua globalità, ma sceglie di concentrarsi solo su alcuni momenti cruciali, vale a dire l'ouverture e parte del primo e del secondo atto.¹ Il viaggiatore entusiasta, che osserva con rapimento e trasporto ciò che avviene sulla scena, viene improvvisamente distratto e interrotto dall'inattesa e misteriosa apparizione, all'interno del palchetto, di una figura femminile, nella quale egli riconosce Donna Anna, che indossa il medesimo costume che poco prima aveva anche sulla scena. Donna Anna, dopo essersi per qualche momento intrattenuta con il suo stupito interlocutore, scompare dal palco con la stessa rapidità impercettibile con cui vi è giunta poco prima; dopo aver ascoltato le sue parole il viaggiatore entusiasta assiste alla rappresentazione con partecipazione ancora maggiore, lasciandosi cullare dall'ebbrezza che la musica suscita nel suo animo. Una volta conclusa la rappresentazione del *Don Giovanni*, il viaggiatore si accomoda nella sala da pranzo dell'albergo e nota che l'elegantissima clientela discute infervorata dell'opera cui ha appena assistito. L'io narrante percepisce con disappunto che quel gruppo di banali e sciocchi filistei non ha compreso nulla del significato vero e profondo del *Don Giovanni*; i commenti maliziosi, vacui e frivoli dei suoi compagni di tavola lo infastidiscono e lo annoiano, decidendolo a ritirarsi in camera sua. Una volta solo nella sua stanza il viaggiatore entusiasta, ripensando allo strano episodio, è assalito da un certo turbamento poiché non riesce a capacitarsi di come la donna potesse

¹ H. Steinecke et al., *Kommentar zu Don Juan*, in E.T.A. Hoffmann, *Fantasiestücke*..., pp.674-675.

essere, pochi istanti prima, allo stesso tempo accanto a lui nella loggetta e sul palcoscenico insieme agli altri interpreti del *Don Giovanni*.

La seconda parte del racconto, titulata *In der Fremdenloge Nro. 23*, ha una struttura molto simile alla precedente: il viaggiatore entusiasta, che si è rifugiato nella sua camera, a mezzanotte decide di penetrare di nuovo nel palco dei forestieri; qui, assaporando un punch e armandosi di penna e calamaio, scrive una lettera all'amico Theodor, per trasmettergli la sua personale interpretazione del *Don Giovanni*. Nel suo commento all'opera egli focalizza la propria attenzione esclusivamente su Don Giovanni e Donna Anna; il primo, che la tradizione presenta come un seduttore malvagio e senza scrupoli, viene invece dipinto dal viaggiatore entusiasta come un personaggio lacerato e tormentato, che ricerca instancabilmente l'amore perfetto e sublime, figurato qui da Donna Anna. Quest'ultima, cui viene generalmente assegnato un ruolo di importanza secondaria, assurge ad eroina tragica nella rilettura fatta dal viaggiatore entusiasta. Quando scoccano le due il viaggiatore ha l'impressione di percepire il profumo di Donna Anna e di udire il lieve suono della sua voce; l'uomo cade in uno stato di eccitazione e di commozione profonde. L'indomani a mezzogiorno il viaggiatore si trova nuovamente a discutere a tavola dell'opera con altri clienti dell'albergo e da uno di questi apprende una notizia tragica, con cui si chiude brutalmente il racconto: alle due di notte, in seguito a una violenta crisi di nervi, è morta Donna Anna.

La traduzione di Loève-Weimars è, come già in altre circostanze, "infedele" al testo originale fin dal titolo. E' necessario però fare un distinguo tra la versione apparsa in rivista e quella pubblicata in seguito in volume; pur essendo il testo perfettamente identico, il titolo differisce: nel caso della «Revue de Paris» (il cui titolo suona *Une représentation de Don Juan. Souvenir musical*) viene messo in primo piano il carattere musicale del racconto, che viene presentato come il resoconto soggettivo («souvenir») di

una rappresentazione teatrale (della celebre opera mozartiana del Don Giovanni).¹

Molto meno esplicito è invece il titolo scelto per le *Oeuvres complètes*, che si limita ad indicare il nome dell'opera (*Don Juan*), come nel testo originale, senza aggiungere ulteriori specificazioni.

Da notare come in entrambi i casi Loève-Weimars, in ossequio a una pratica che si ripete in maniera sistematica,² elimini il sottotitolo presente nella versione di Hoffmann (*Don Juan. Eine fabelhafte Gegebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen*), il quale mette espressamente in luce lo statuto favoloso, meraviglioso, irreali della vicenda narrata («Eine fabelhafte Gegebenheit»), di cui è protagonista un personaggio denominato “viaggiatore entusiasta”. Nella versione francese questa figura narrativa, che viene introdotta per la prima volta proprio nel *Don Juan* e che compare in altri brani dei *Fantasiestücke* (raccolta che viene designata appunto come un estratto del diario di un viaggiatore entusiasta³), viene dunque passata sotto silenzio. Il *reisender Enthusiast* è una figura narrativa di cruciale importanza nella narrativa e nell'estetica hoffmanniana poiché designa l'atteggiamento tipicamente romantico⁴ dell'artista nei confronti dei vari fenomeni della *Kunst*, vale a dire una sensibilità acuta per i fenomeni dell'arte (che corrisponde nella maggior parte dei casi alla musica, più

¹ Nella versione approntata per la «Revue de Paris» figura, nella pagina d'apertura, una nota a piè di pagina (che viene poi espunta dalla versione in volume) nella quale viene asserito che Hoffmann beve generose sorsate di alcolici prima di sedersi al tavolo per scrivere. E' probabile che il traduttore abbia inserito questa “puntualizzazione” per prevenire eventuali critiche da parte del lettorato francese: eventuali bizzarrie della storia saranno dunque da ascrivere allo stato euforico in cui versava lo scrittore nel momento in cui si è cimentato nella stesura del racconto. Le affermazioni contenute in questa breve nota rappresentano il primo passo verso la creazione di una versione leggendaria della vita di Hoffmann, processo che vede in Loève-Weimars, come abbiamo cercato di illustrare nel precedente capitolo, uno dei principali responsabili. Riportiamo qui di seguito il testo integrale della nota: «En lisant les souvenirs et les récits d'Hoffmann, il ne faut jamais oublier qu'il s'enivrait et qu'il puisait sa verve dans sa bouteille : chaque image s'offrait à son esprit, colorée par les vapeurs du vin ; de là le prisme fantastique qui, dans ses récits, environne toujours la réalité.» (E.T.A. Hoffmann, *Une représentation de Don Juan. Souvenir musical*, «Revue de Paris», 13 septembre 1829, p.57.)

² Per limitarci ai racconti da noi presi in esame, Loève-Weimars omette il sottotitolo dell'originale, oltre che in *Don Juan*, anche in *Ritter Gluck, Signor Formica e Das Fräulein von Scuderi*.

³ Questo infatti il sottotitolo dei *Fantasiestücke*: *Aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten*.

⁴ Il concetto di *Enthusiasmus* ha una lunga storia dietro di sé, poiché affonda le radici nell'estetica classica (con particolare riferimento allo stato di esaltazione che, nel culto di Dioniso, viene visto come la fonte di ogni manifestazione poetica), ed è proprio nel romanticismo tedesco che raggiunge la sua più alta consacrazione.

raramente all'arte e alla letteratura), un'esaltazione e un'eccitazione esagerata e patologica che può anche condurre alla pazzia. Nell'estetica hoffmanniana tuttavia esso non può mai essere disgiunto da una forza complementare e contrapposta, la cosiddetta *Besonnenheit* (assennatezza). Il vero genio per Hoffmann è dunque non solo *enthusiast* ma anche, al tempo stesso, *besonnen*.

La prima parte del racconto, quella che descrive lo scenario infernale dell'ouverture, e la scena agghiacciante e dolorosa che fa seguito all'uccisione del padre di donna Anna per mano di Don Giovanni, è improntata al sentimento dell'orrore più puro, grazie anche ad un sapiente uso dei colori; in linea con la tradizione del racconto fantastico Hoffmann, come farà più tardi anche nei *Nachtstücke*, crea una continua contrapposizione tra il buio, l'oscurità notturna (che richiama simbolicamente i tenebrosi mondi sotterranei) e la luce.¹ Loève-Veimars, pur senza procedere a flagranti soppressioni (come fa invece in altri racconti), sembra rimanere insensibile a queste sfumature, perciò riproduce in maniera non troppo scrupolosa l'atmosfera inquietante e orrificata della scena in questione. Nel testo originale si insiste sul sentimento di orrore («grausenerregend» e «entsetzlich»), di cupo presentimento che agita l'io narrante, sentimento questo tipico di chi si appresta, suo malgrado, ad assistere ad eventi che si sottraggono all'umano e razionale controllo. Il viaggiatore entusiasta si identifica a tal punto con quello che sta avvenendo sul palcoscenico da percepire come reali i demoni e le forze oscure che si muovono davanti ai suoi occhi. Loève-Veimars procede ad una notevole semplificazione della frase che qui proponiamo come esempio, sopprimendo un termine-chiave come «Ahnung» ed astenendosi dal porre la medesima enfasi dell'autore sul concetto di terrore (che viene espresso dal solo sostantivo «horreur»):

¹ Per quanto attiene all'importanza del tema notturno nei racconti di Hoffmann, si veda la nostra analisi de *L'église des jésuites* (*Die Jesuitenkirche in G.*).

«Grausenerregende Ahnungen des Entsetzlichen erfüllten mein Gemüt.»¹

Loève-Weimars:

«L'horreur pénétra dans mon âme.»²

Orribili sono le forze soprannaturali che lottano contro la povera, misera umanità:

«Der Konflikt der menschlichen Natur mit den unbekannten, gräßlichen Mächten, die ihn, sein Verderben erlauernd, umfassen, trat klar vor meines Geistes Augen.»³

Loève-Weimars omette di registrare il carattere spaventoso delle forze sconosciute e misteriose che dall'alto governano la vita degli esseri umani:

¹ Le citazioni dal tedesco, salvo diversa indicazione, sono tratte dalla seguente edizione: E.T.A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier*, in *Sämtliche Werke*, a cura di H. Steinecke et al., Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, vol. 2/1, 1993.

La suddetta citazione è tratta dal racconto *Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen*, ibid., p.68.

Questa la versione in italiano (la presente citazione e le successive sono tratte dalla seguente edizione: E.T.A. Hoffmann, *Pezzi di fantasia alla maniera di Callot*, in *Romanzi e racconti*, a cura di C. Pinelli, Torino, Einaudi, vol. I, 1969): «Presagi d'orrore m'invadono e mi fanno rabbrivire.» (*Don Giovanni. Favolosa avventura accaduta a un Viaggiatore Entusiasta*, ibid., p. 61).

² Le citazioni dal francese, salvo diversa indicazione, sono tratte dalla seguente edizione: E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, a cura di J. Lambert, Paris, Garnier-Flammarion, 1979-1982. La suddetta citazione è tratta da *Don Juan*, ibid., vol. II, 1980, p. 274.

³ *Don Juan*, p.68. Versione italiana: «Mi si presenta chiaro agli occhi dello spirito il conflitto della natura umana contro le tremende forze sconosciute che la circondano e spiano, ordendone la rovina.» (*Don Giovanni*, p.61)

Il sintagma «vor meines Geistes Augen» ricorre anche in altre circostanze; per limitarci ai racconti da noi presi in esame, esso figura in *Die Jesuitenkirche in G.* (si veda più avanti, p.345: Hoffmann: «So wie in jener unglücklichen Zeit der Krisis [...] nicht die himmlische Maria, nein, ein irdisches Weib, ach seine Angiola selbst stand auf greuliche Weise verzerrt, vor seines Geistes Augen».) Loève-Weimars: «Comme au temps de sa crise fâcheuse [...] devant ses yeux s'offrait sans cesse, non pas la divine vierge Marie,³ mais une femme terrestre, mais Angiolina, les traits flétris et décolorés»). Loève-Weimars procede sia in quel caso che nel presente a semplificarlo, ponendo l'accento ora su un elemento, ora sull'altro. In *L'église des jésuites* viene eliminato il sostantivo «Geist» e conservato invece «Augen» («devant ses yeux»), mentre nel caso di *Don Juan* avviene l'esatto contrario («à mon esprit»).

«Le conflit de la nature humaine, avec les puissances inconnues qui la circonviennent pour la détruire, s'offrit clairement à mon esprit.»¹

Altrettanto spaventoso è il gesto di cui si è macchiato Don Giovanni («entsetzlich[en] Tat»), l'orrendo delitto il cui ricordo lacera il cuore della povera Donna Anna:

«Von der entsetzlichen Tat umkrallt, zuckt das Herz in gewaltsamen Schlägen.»²

Loève-Veimars rende assai debolmente e impropriamente l'espressione «entsetzlich[en] Tat» con «émotion», trascurando così di mettere in luce la tragedia in cui donna Anna è stata suo malgrado coinvolta. Altrettanto inopportuna è la scelta del verbo («soulevé»), che non trasmette affatto il senso di violenza straziante veicolata invece dal tedesco «umkrallen».

«Encore soulevé par l'émotion, son sein s'abaisse et s'élève violemment.»³

La scena è resa più raccapricciante dal sorgere di figure demoniache, che ghermiscono con i loro artigli le gioiose creature che danzano; la versione di Loève-Veimars è invece decisamente meno inquietante, dato che le creature inferi, pur avendo un aspetto minaccioso, non entrano in contatto con le leggiadre figure dei danzatori, né tanto meno le assalgono in modo cruento. In questo passaggio inoltre il traduttore trascura i riferimenti al fuoco, su cui Hoffmann invece insiste per ben due volte («feurig» e «glühend»).

Hoffmann:

¹ *Don Juan*, p.274.

² *Don Juan*, p.68. Versione italiana: «[...] -Il cuore, ferito dall'infame oltraggio, palpita impetuosamente...» (*Don Giovanni*, p.61)

³ *Don Juan*, p.274.

«Ich sah aus tiefer Nacht feurige Dämonen ihre glühende Krallen ausstrecken -nach dem Leben froher Menschen, die auf des bodenlosen Abgründs dünner Decke lustig tanzen.»¹

Loève-Veimars :

«Je crus voir des démons menaçants sortir de la nuit profonde, puis des figures animées par la gaîté, danser avec ivresse sur la mince surface d'un abîme sans fond.»²

Gli occhi di Donna Anna, da cui si sprigionano i più contraddittori sentimenti, sembrano essere animati da delle scintille luminose, che accendono la fiamma dell'amore e della passione in chi li osserva:

«Augen, aus denen Liebe, Zorn, Haß, Verzweiflung, wie aus einem Brennpunkt eine Strahlenpyramide blitzender Funken werden, die, wie griechisches Feuer, unauslöslich das Innerste brennen.»³

Loève-Veimars trascura completamente questa metafora continua del fuoco (oltre a sopprimere per intero la seconda parte dell'enunciato, «die, wie griechisches Feuer, unauslöslich das Innerste brennen»):

«Des yeux d'où s'échappent, comme d'un point électrique, l'amour, la haine, la colère, le désespoir.»⁴

L'apparizione in scena di Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio è circonfusa di una luce accecante; nella versione francese la metafora della

¹ *Don Juan*, p.68. Versione italiana: «[...] Vedo uscire dalle tenebre gli artigli infocati dei demoni, protesi a ghermire l'umanità spensierata che danza allegramente sulla sottile copertura della voragine senza fondo.» (*Don Giovanni*, p.61)

² *Don Juan*, p.274.

³ *Don Juan*, p.68. Versione italiana: «Occhi, da cui amore, odio, collera, disperazione scaturiscono come una piramide di raggi sfavillanti attraverso il fuoco d'una lente, e penetrano nell'animo per accendervi una fiamma inestinguibile.» (*Don Giovanni*, p.61)

⁴ *Don Juan*, p.274.

luminosità è eliminata a favore di un'immagine di tipo musicale che il traduttore deve avere considerato più consona al contesto.

Hoffmann:

«Die Masken erscheinen. Ihr Terzett ist ein Gebet, das in rein glänzenden Strahlen zum Himmel steigt.»¹

Loève-Weimars :

«Les masquent parurent. Leur trio était une prière qui montait en accords purs vers le ciel.»²

Il momento che precede la discesa di Don Giovanni nel regno degli inferi è annunciato da un'esplosione inquietante, che il narratore paragona allo scoppio di un furioso temporale:

«Eine Explosion, wie wenn tausend Blitze einschlugen.»³

Loève-Weimars elimina di nuovo l'immagine luminosa (ma sottolinea, con l'aggiunta di un aggettivo assolutamente pertinente, il clima di terrore che l'evento improvviso crea sulla scena):

«Une explosion effrayante a lieu tout à coup.»⁴

Anche il ritratto di Donna Anna, grande protagonista di questa scena agghiacciante insieme all'amato Don Giovanni, subisce significativi rimaneggiamenti nella versione francese, che equivalgono all'eliminazione o alla trasformazione di alcuni dettagli che la riguardano. Nel testo originale

¹ *Don Juan*, p.70. Versione italiana: «-Il loro terzetto sale al cielo come il purissimo raggio di una preghiera.» (*Don Giovanni*, p.63)

² *Don Juan*, p.276.

³ *Don Juan*, p.72. Versione italiana: «Un'esplosione simile allo scoccare di mille fulmini tutti insieme [...]» (*Don Giovanni*, p.65)

⁴ *Don Juan*, p.278.

anche la figura femminile principale è avvolta da un'aura di cupa inquietudine, come lo scenario entro il quale fa la sua prima apparizione; significativo a tal proposito è il dettaglio dei capelli neri, che il traduttore omette. Loève-Veimars propone invece un'immagine più delicata, femminile e aggraziata ma anche più convenzionale della donna, aggiungendo un sintagma con il quale associa donna Anna ad un cigno, sfruttando un luogo comune che ha una lunga tradizione dietro di sé.

Hoffmann:

«Des dunklen Haares aufgelöste Flechten wallen in Wellenringeln¹ den Nacken hinab.»²

Loève-Veimars:

«Des cheveux dont les anneaux flottans volent sur le cou d'un cygne.»³

Il traduttore, operando una certa forzatura sul testo, vuole creare una netta contrapposizione tra una Donna Anna debole e indifesa, e un Don Giovanni forte e violento. Laddove Hoffmann designa l'eroina semplicemente con l'appellativo «das Weib, il traduttore aggiunge in tutta libertà la qualificazione «faible»:

«Warum stößt er nicht mit kräftiger Faust das Weib zurück und entflieht?»⁴

Loève-Veimars:

¹ Il sintagma «in Wellenringeln», che descrive il morbido e sinuoso fluttuare della chioma di donna Anna, è soppresso nella versione francese.

² *Don Juan*, p.68. Versione italiana: «Le lunghe chiome scure, inanellate, fluttuano sciolte sulle spalle [...]» (*Don Giovanni*, p.61)

³ *Don Juan*, p.274.

⁴ *Don Juan*, p.68. Versione italiana: «Perché, allora, non si libera con un energico strattone e non fugge?» (*Don Giovanni*, p.61)

«Pourquoi ne repousse-t-il pas d'une main puissante cette faible femme?
pourquoi ne prend-il pas la fuite ?»¹

Per contrasto enfatizza la mascolinità di Don Juan, trascurando di designarlo in termini di bellezza, come se questa fosse una peculiarità solo ed esclusivamente femminile.

Hoffmann:

«Eine kräftige, herrliche Gestalt: das Gesicht ist männlich schön; eine erhabene Nase, durchborende Augen, weich geformte Lippen; das sonderbare Spiel eines Stirnmuskels über den Augenbrauen bringt sekundenlang etwas von Mephistopheles in die Physiognomie [...]»²

Loève-Weimars :

«[...] Une noble et vigoureuse stature ! Son visage est mâle, ses yeux perçants, ses lèvres mollement arrondies; le singulier jeu des muscles de son front lui donne une expression diabolique.»³

Come si può notare dalla suddetta citazione, anche il ritratto di Don Giovanni è oggetto di diversi rimaneggiamenti, che tradiscono da parte del traduttore imprecisione e trascuratezza nella resa di dettagli pregnanti. Loève-Weimars omette anzitutto il sintagma relativo al naso del personaggio («eine erhabene Nase»), probabilmente considerandolo un'informazione superflua (come già in altre occasioni il traduttore si preoccupa di conservare la struttura portante dell'intreccio perciò elimina senza troppi problemi quegli elementi che gli sembrano accessori). Nei racconti di Hoffmann il naso, al pari di altri tratti fisici come gli occhi, è un particolare importante, che trasmette preziose informazioni sui personaggi;

¹ *Don Juan*, p.274.

² *Don Juan*, p.68. Versione italiana: «Una figura possente, superba -viso d'una bellezza virile- naso aristocratico- occhi penetranti- labbra morbide e sensuali. Un curioso gioco di muscoli sulla fronte, intorno al sopracciglio, gli dà per un istante la fisionomia di Mefistofele.» (*Don Giovanni*, p.61)

³ *Don Juan*, p.275.

come abbiamo già avuto modo di osservare in altre circostanze, le descrizioni di Hoffmann non hanno nulla di gratuito, ogni elemento ha un suo particolare significato e in quanto tale va rispettato e conservato a livello di traduzione. Un naso prominente, importante è spesso caratteristico di quelle figure hoffmanniane che intrattengono misteriosi legami con il regno infero (il diabolico e orribile Coppelius di *Der Sandmann*, per non citare che un esempio celebre, ha un grosso naso, che sporge sul labbro superiore),¹ come è il caso anche del nostro Don Giovanni.

Questo suo segreto rapporto con il mondo del soprannaturale sembra conferirgli poteri che vanno ben al di là di quelli posseduti dai comuni mortali:

«[...] Es ist, als könnten die Weiber, von ihm angeblickt, nicht mehr von ihm lassen, und müßten, von der unheimlichen Gewalt gepackt, selbst ihr Verderben vollenden.»²

Loève-Weimars, come a voler sminuire la portata fantastica del racconto, non menziona la forza sconosciuta e misteriosa che Hoffmann invece attribuisce al personaggio (espungendo la frase «von der unheimlichen Gewalt gepackt»):

«Il semble que les femmes, dès qu'elles ont subi son regard, ne puissent plus s'en détacher, et soient contraintes d'accomplir elles-mêmes leur perdition.»³

¹ Così lo descrive l'io narrante, Nathanael: «Denke Dir einen großen breitschultrigen Mann mit einem unförmlich dicken Kopf, erdgelbem Gesicht, buschigten grauen Augenbrauen, unter denen ein Paar grünliche Katzenaugen stechend hervorfunkeln, großer, starker über die Oberlippe gezogener Nase.» (E.T.A. Hoffmann, *Nachtstücke*, in *Sämtliche Werke...*, p.334. Questa la versione italiana: «Immagina un uomo alto, dalle spalle larghe, con una grande testa informe, viso giallo ocre, fitte sopracciglia grigie al di sotto delle quali lampeggiano un paio di penetranti occhi verdastri da gatto, grosso naso forte, spiovente sul labbro superiore.» [E.T.A. Hoffmann, *Notturmi*, a cura di Luca Crescenzi, Roma, Newton Compton, 1995, p.24])

² *Don Juan*, p.69. Versione italiana: «[...] Le donne cadute sotto i suoi sguardi pare non debbano più potersi staccare da lui, costrette, da quel magnetismo sinistro, a volere la propria rovina.» (*Don Giovanni*, p.62)

³ *Don Juan*, p.275.

Loève-Veimars sopprime anche il passaggio nel quale Hoffmann apre al lettore uno squarcio sul passato di Don Giovanni e Donna Anna, mettendolo al corrente circa il misfatto di cui il filibustiere si è macchiato (l'uccisione del padre di lei); in questo passo Hoffmann, oltre a riferire i fatti nei quali sono stati coinvolti i due personaggi, suggerisce velatamente al lettore che il dissidio interiore di Donna Anna, che si estrinseca nel tono lamentevole e straziante del suo pianto, non dipende solamente dal crimine efferato di cui il padre è stato vittima, bensì anche dall'amore inconsolabile che la donna prova per il vile assassino del genitore.

Il traduttore deve avere giudicato superfluo questo breve flash-back considerando che i suoi lettori ben conoscano, anche e soprattutto grazie alla risonanza di cui gode in Francia il *Don Juan* molieresco, quale sia il legame controverso che unisce Don Giovanni a Donna Anna. Sopprimendo questo passaggio però egli impoverisce il ritratto interiore della donna, di cui non restituisce l'animo affranto e tormentato che fa di lei la tragica eroina della versione hoffmanniana dell'opera di Mozart.

Questo il passaggio che non figura nella versione di Loève-Veimars:

«Don Juans gewaltsames Attentat, das ihm Verderben nur drohte, dem Vater aber den Tod gab, ist es nicht allein, was diese Töne der beängsteten Brust entreißt: nur ein verderblicher, tötender Kampf im Innern kann sie hervorbringen.»¹

Anche il ritratto psicologico di Don Giovanni subisce un analogo rimaneggiamento; Loève-Veimars non restituisce affatto la complessità che caratterizza il personaggio romantico creato da Hoffmann, il suo dissidio, la sua lacerazione, il suo essere una creatura fatta di luci e ombre; in linea con la tradizione precedente, il traduttore fa invece di lui un personaggio monocromatico, connotato solo negativamente. Il Don Giovanni di

¹ *Don Juan*, p.69. Versione italiana: «Il brutale attentato di don Giovanni -potenzialmente minaccioso per lui, don Ottavio -ma risultato mortale per il padre di Anna, non basterebbe a strappare accenti così angoscioso; no, in questo canto si esprime un tremendo, un mortale conflitto interiore.» (*Don Giovanni*, p.62)

Hoffmann non è solo un essere vile che si prende gioco dei suoi simili e che riserva loro soltanto disprezzo, bensì anche un uomo dotato di profonda sensibilità, che soffre in modo atroce per i misfatti di cui si rende colpevole. Nella versione di Loève-Veimars c'è posto solamente per il lato più oscuro del personaggio, come mette in evidenza la frase sottolineata qui di seguito, che il traduttore sopprime.

Hoffmann:

«Don Juan sprach sein inneres, zerrissenes Wesen, den Hohn über die Menschlein¹ um ihn her [...].»²

Loève-Veimars :

«Don Juan épanchait son mépris pour ses semblables [...].»³

Il traduttore sopprime anche il passaggio erudito in cui Hoffmann paragona Don Giovanni al prode Rolando che combatte valorosamente contro il tiranno Cimosco. Scelte traduttive di questo genere vengono di solito dettate dalla volontà di produrre una versione accessibile ad un lettorato di vaste proporzioni, che abbia scarsa familiarità con rimandi e suggestioni letterarie, di cui è invece ricca l'opera di Hoffmann; tenuto conto del fatto però che la leggenda di Rolando fa parte della tradizione epica francese ed è dunque suscettibile di essere ben nota al grande pubblico, è più probabile che in questo caso l'espunzione sia da ascrivere, più semplicemente, alla necessità di sfrondare il testo da tutto ciò che viene considerato inutile perché suscettibile di rallentare il ritmo della storia.

Hoffmann:

¹ Il suffisso *-lein* conferisce al sostantivo «Mensch» un senso dispregiativo, che nella versione francese non viene riprodotto (nonostante Loève-Veimars faccia di tutto per rappresentare Don Giovanni come un personaggio totalmente vile e abietto).

² *Don Juan*, p.70. Versione italiana: «[...] Don Giovanni mette a nudo la propria scelleratezza, il proprio sprezzo per i vili omiciattoli circostanti [...].» (*Don Giovanni*, pp.62-63)

³ *Don Juan*, p.276.

«Er schlägt dem Bräutigam den stählernen Galanterie-Degen¹ aus der Hand, und bahnt sich durch das gemeine Gesindel,² das er, wie der tapfere Roland die Armee des Tyrannen Cymork, durcheinander wirft, daß alles gar possierlich übereinander purzelt, den Weg ins Freie.»³

Loève-Veimars:

«Il fait sauter l'épée des mains de son rival, et se fraie un chemin à travers la multitude qu'il met en désordre.»⁴

Come abbiamo già avuto modo di puntualizzare il traduttore cerca di limitare nella sua versione gli accenni alla dimensione dell'inconoscibile, del soprannaturale; nell'enunciato che segue viene espunta la frase nella quale viene precisato che Don Giovanni, condannato alla dannazione eterna, viene strappato via dalle forze sotterranee, che lo sottraggono non solo alla vendetta dei suoi simili ma anche all'amore di Donna Anna:

«Wie wohltätig wirkt nun die Erscheinung der übrigen Personen, die den Juan, der von unterirdischen Mächten irdischen Rache entzogen, vergebens suchen. »⁵

Loève-Veimars:

¹ Il sintagma «d[en] stählern[en] Galanterie-Degen», che allude all'eleganza civettuola e un po' femminile di Don Ottavio, contrapposta al vigore mascolino di Don Giovanni, viene condensato da Loève-Veimars in un semplice «l'épée».

² Come già nel caso di «Menschlein», Loève-Veimars non rispetta l'utilizzo, da parte dell'autore, di un sintagma spregiativo come «gemeine Gesindel», che egli rende con un sostantivo privo di alcuna connotazione come «multitude».

³ *Don Juan*, p.70. Versione italiana: «[...] -Disarma il fidanzato, facendogli cadere di mano l'elegante spadino di gala, si pare un varco fra la marmaglia, mandando tutti comicamente a gambe levate, a dritta e a manca (come fa il prode Orlando con l'armata del tiranno Cimosco) e fugge, libero.» (*Don Giovanni*, p.63)

⁴ *Don Juan*, p.276.

⁵ *Don Juan*, p.73. Versione italiana: «-Quale sollievo reca ora l'entrata degli altri personaggi, sopraggiunti a cercare don Giovanni, ormai sottratto dalle potenze sotterranee ad ogni umana vendetta.» (*Don Giovanni*, p.65)

«Que de bien fait l'apparition des autres personnages qui cherchent inutilement don Juan !»¹

Anche nella seconda parte del racconto, quella consacrata al commento esegetico dell'opera da parte dell'io narrante, la rappresentazione dei personaggi principali soffre di non poche semplificazioni nella versione francese. L'esistenza del romantico Don Giovanni hoffmanniano è continuamente tesa nella ricerca del sublime e dell'ideale; grande è dunque il suo senso di insoddisfazione e di sofferenza nel momento in cui si trova confrontato con una vita terrestre pallida e insipida, che non riesce a colmare la sua sete d'infinito. Loève-Weimars opta invece per una rappresentazione più conformistica, perciò insiste nel dipingere Don Giovanni come un seduttore impenitente, le cui azioni sono costantemente guidate dalla sensualità, dalla voluttà, dalla ricerca del puro piacere materiale.

Hoffmann:

«[...] Immer in der Wahl sich betrogen glaubend, immer hoffend, das Ideal endlicher Befriedigung zu finden, mußte doch Juan zuletzt alles irdische Leben matt und flach finden.»²

Ecco lo spostamento di significato effettuato da Loève-Weimars :

«[...] Se croyant sans cesse trompé dans son choix, espérant trouver l'idéal qu'il poursuivait, don Juan se trouva enfin écrasé par les plaisirs de la vie réelle.»³

¹ *Don Juan*, p.278.

² *Don Juan*, p.75. Versione italiana: «[...] Credendo sempre di essersi ingannato nella scelta e sempre sperando d'incontrare l'ideale, di ottenere l'appagamento definitivo -don Giovanni dovrà pur finire per trovare la vita terribilmente piatta e opaca.» (*Don Giovanni*, p.68)

³ *Don Juan*, p.281.

Il Don Giovanni di Hoffmann prova un sentimento ambivalente nei confronti dei suoi simili: la loro visione meschina dell'esistenza suscita il suo amaro disprezzo, tuttavia egli non può fare a meno di nutrire un profondo e sincero senso di compassione per queste inconsapevoli e disarmate creature terrestri, costantemente in balia di una capricciosa fatalità che si prende gioco di loro. L'odio di don Juan non è tanto diretto ai suoi consimili, quanto nei confronti di quella misteriosa *Gewalt* che regge le sorti dell'intera umanità, di quell'essere ripugnante e disgustoso che Hoffmann raffigura felicemente con le sembianze del mostro («Ungeheuer»). Loève-Weimars rimaneggia completamente il seguente passaggio, espungendo ogni riferimento alla titanica ribellione di Don Giovanni contro le forze supreme e in conoscibili che dall'alto governano la sua esistenza condannandolo alla sofferenza e al tormento perpetuo («sich aufzulehnen, und, Verderben bereitend, dem unbekannten, schicksallenkenden Wesen, das ihm wie ein schadenfrohes, mit den kläglichen Geschöpfen seiner spottenden Laune ein grausames Spiel treibendes Ungeheuer erschien, kühn entgegenzutreten, wo von einem solchen Verhältnis die Rede war»). Il Don Giovanni della versione francese si limita a biasimare e deridere la sciocca bassezza dei suoi simili, seminando rovina e distruzione fra coloro che hanno la disgrazia di entrare in contatto con lui («le portaient à se faire un jeu cruel de ces créatures douces, humbles et plaintives, à les faire servir de but à son humeur blasée»).

Per il romantico Hoffmann la natura è una crudele nemica che instilla nell'animo dell'uomo un'insaziabile sete d'infinito per poi compiacersi nel distruggere ogni umana illusione («die Erfüllung der höheren Wünsche, die die Natur feindselig in unsere Brust legte »); il traduttore non condivide questa visione così pessimistica e ai limiti del blasfemo, perciò effettua un sensibile spostamento di significato all'interno del testo: per lui la natura non è un'entità spietata che si prodiga per gettare l'uomo nel baratro del male e del dolore, bensì è la divinità suprema che illumina il cuore

dell'uomo inducendolo a inseguire il bene, le più elevate e grandiose mete («le besoin de remplir les hautes destinées de notre nature divine»).

«Tiefe Verachtung der gemeinen Ansichten des Lebens, über die er sich erhoben fühlte, und bitterer Spott über Menschen, die in der glücklichen Liebe, in der dadurch herbeigeführten bürgerlichen Vereinigung, auch nur im mindesten die Erfüllung der höheren Wünsche, die die Natur feindselig in unsere Brust legte, erwarten konnten, trieben ihn an, da vorzüglich sich aufzulehnen, und, Verderben bereitend, dem unbekannten, schicksallenkenden Wesen, das ihm wie ein schadenfrohes, mit den kläglichen Geschöpfen seiner spottenden Laune ein grausames Spiel treibendes Ungeheuer erschien, kühn entgegenzutreten, wo von einem solchen Verhältnis die Rede war.»¹

Loève-Weimars:

«Un profond mépris pour la manière vulgaire d'envisager la vie, au-dessus de laquelle il se sentait élevé ; la gaîté ironique et intarissable qu'il éprouvait à la vue du bonheur, selon les idées bourgeoises ; le dédain que lui inspiraient le calme et la paix de ceux en qui le besoin de remplir les hautes destinées de notre nature divine ne s'est pas fait sentir, le portaient à se faire un jeu cruel de ces créatures douces, humbles et plaintives, à les faire servir de but à son humeur blasée.»²

Anche nel passaggio seguente il viaggiatore entusiasta insiste sull'atteggiamento prometeico di Don Giovanni, che sfida senza tema la nefanda potenza che beffeggia la misera umanità. Loève-Weimars sintetizza

¹ *Don Juan*, p.76. Versione italiana: «-Profondo disprezzo per le comuni concezioni della vita, cui egli si sente superiore, amara irrisione degli uomini i quali possono attendersi da un amore felice, da un matrimonio borghese, un benché parziale appagamento dei superiori desideri insinuati nel cuore umano dalla natura nemica, lo inducono a ribellarsi soprattutto contro tale mentalità e tali atteggiamenti. Egli perciò si scatena seminando rovina, dovunque incontri un sentimento d'amore, un rapporto affettivo inteso in senso convenzionale; e temerariamente affronta l'essere sconosciuto, il misterioso reggitore del destino, in cui vede una specie di mostro maligno, beffardo, capriccioso, che si sbizzarrisce a giocare il proprio gioco crudele con le compassionevoli creature umane.» (*Don Giovanni*, p.68)

² *Don Juan*, p.281.

radicalmente il passaggio, accennando fugacemente alla questione (da notare in particolare come nella sua versione edulcorata e sintetica non si faccia alcun accenno alla misteriosa e imperscrutabile «feindliche Macht»), che ha invece un'importanza cruciale nella lettura che Hoffmann dà del controverso personaggio. Nella traduzione viene inoltre soppresso l'enunciato finale, che ribadisce il desiderio di Don Juan di slegarsi dai vincoli terrestri, di oltrepassare il limite dell'umana esistenza («- Er will auch wirklich immer mehr aus dem Leben, aber nur um hinabstürzen in den Orkus»), anche se questa sete di Assoluto lo condurrà nel cupo abisso del regno infero, ove si consumerà la sua condanna.

Hoffmann:

«Jede Verführung¹ einer geliebten Frau, jedes durch einen gewaltigen, nie zu verschmerzenden Unheil bringenden Schlag gestörte Glück der Liebenden ist ein herrlicher Triumph über jene feindliche Macht, der ihn immer mehr hinaushebt aus dem beengenden Leben - über die Natur -über dem Schöpfer! - Er will auch wirklich immer mehr aus dem Leben, aber nur um hinabstürzen in den Orkus.»²

Loève-Weimars:

«Chaque fois qu'il enlevait une fiancée chérie, qu'il troublait le repos d'une famille unie, c'était un triomphe remporté sur la nature et sur son Dieu.»³

Oggetto di impietosa condensazione è anche il seguente enunciato, nel quale viene ribadita la necessità della condanna superna quale inevitabile

¹ Hoffmann parla di seduzione («Verführung»), mentre il traduttore, ritenendo forse troppo esplicito un simile termine, opta per una soluzione meno compromettente, utilizzando un più allusivo e generico «enlevait».

² *Don Juan*, p.76. Versione italiana: «-Sedurre la sposa altrui, distruggere la felicità d'una coppia d'innamorati, provocare di colpo, con violenza, ferite insanabili, sciagure irrimediabili, sono per lui altrettanti trionfi sulla potenza nemica -trionfi che lo innalzano sempre più al disopra delle opprimenti convenzioni, della natura, del Creatore! -Egli vorrebbe veramente trascendere la vita - ma la trascenderà soltanto per precipitare nell'Orco.» (*Don Giovanni*, pp.68-69)

³ *Don Juan*, pp.281-282.

conseguenza delle malefatte di cui Don Giovanni si è macchiato durante la sua inquieta esistenza terrena. Da notare come Loève-Veimars eviti accuratamente di designare Satana quale esecutore materiale della punizione del peccatore.

Hoffmann:

«Sowie der Satan dieses Verderben vollendet hat, durfte auch, nach der Fügung des Himmels, die Hölle die Vollstreckung des Rächeramts nicht länger verschieben.»¹

Loève-Veimars :

«Dès que ce mal est accompli, la vengeance doit arriver.»²

Segue poi un lungo passaggio, che Loève-Veimars omette per intero. Nella prima parte il narratore riferisce l'incontro tra Don Giovanni e il vecchio, vittima della sua tragica crudeltà; Hoffmann sottolinea in particolare il carattere recidivo di Don Giovanni, la sua ostinata resistenza al pentimento. Nella seconda parte l'io narrante si rivolge al suo interlocutore, l'amico Theodor, anticipando ciò che intende affrontare nel prosieguo del discorso; egli esterna al suo confidente la volontà di soffermarsi ancora un poco sul tema della seduzione di Donna Anna e sul legame che intercorre tra lei e il peccatore. La presenza nel racconto in prima persona di un interlocutore esplicito³ è un procedimento tipico della narrazione fantastica, che Hoffmann utilizza con grande frequenza; come ci ricorda Remo Ceserani nel suo saggio sul fantastico «questi destinatari attivano al massimo e autenticano la finzione narrativa, e sollecitano e facilitano l'atto di identificazione del lettore implicito e quello del lettore esterno del testo.»⁴

¹ *Don Juan*, p.76. Versione italiana: «[...] Conseguito questo scopo, Satana non avrà il potere di ritardare più oltre la nemesi divina.» (*Don Giovanni*, p.69)

² *Don Juan*, p.282.

³ Nello specifico, Theodor ricopre il ruolo di partner in uno scambio di tipo epistolare.

⁴ R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, cit., p.77.

Nella versione di Loève-Weimars non si fa alcun cenno alla figura narrativa di Theodor, ed ogni volta che questi viene menzionato nell' originale, il traduttore procede ad una sistematica soppressione dei riferimenti che lo riguardano.¹

Questo il passaggio che non figura nella versione francese:

«Don Juan ladet den erstochenen Alten höhrend im Bilde ein zum lustigen Gastmahl, und der verklärte Geist, nun erst den gefallen Menschen durchschauend und sich um ihn betäubend, verschmäht es nicht, in furchtbarer Gestalt ihn zur Buße zu ermahnen. Aber so verderbt, so zerrissen ist sein Gemüt, daß auch des Himmels Seligkeit keinen Strahl der Hoffnung in seine Seele wirft und ihn zum bessern Sein entzündet! Gewiß ist es dir, mein Theodor, aufgefallen, daß ich von Annas Verführung gesprochen; und so gut ich es in dieser Stunde, wo tief aus dem Gemüt hervorgehende Gedanken und Ideen die Worte überflügeln, vermag, sage ich dir mit wenigen Worten, wie mir in der Musik, ohne alle Rücksicht auf den Text, das ganze Verhältnis der beiden im Kampf begriffenen Naturen (Don Juan und Donna Anna) erscheint.»²

¹ Nell'originale il viaggiatore entusiasta interpella direttamente il proprio interlocutore una prima volta quando descrive il dialogo intervenuto tra lui e la bella Donna Anna nel placo dei forestieri: «Wie gern setzte ich dir, mein Theodor, jedes Wort der merkwürdigen Gesprächs her, das nun zwischen der Signora und mir begann.» (*Don Juan*, p.71) Questa la versione rimaneggiata di Loève-Weimars: «Avec quel plaisir je rapporterais ici l'entretien qui eut lieu entre la signora et moi.» (*Don Juan*, p.277).

La sera stessa della rappresentazione, a mezzanotte, l'io narrante crede di udire la voce dell'amico Theodor che lo invoca; questo strano richiamo lo induce ad entrare nel palchetto degli stranieri, provvisto di penna e calamaio, e a scrivere una lettera all'amico lontano: «Um Mitternacht glaubte ich deine Stimme zu hören, mein Theodor! Du sprachst deutlich meinen Namen aus. [...] Vielleicht sehe ich dich und sie, die mein ganzes Wesen erfüllt!» (*Don Juan*, pp.73-74) Loève-Weimars elimina ogni riferimento a Theodor, procedendo a diverse soppressioni; questo è quanto resta del suddetto passaggio nella versione francese: «Peut-être la reverrai-je encore?» (*Don Juan*, p.279.)

² *Don Juan*, pp.76-77. Versione italiana: «Don Giovanni invita a un festino il vecchio da lui ucciso, il quale, fatto ormai puro spirito, vede in lui non più il nemico ma il peccatore sull'orlo della perdizione; e non esita perciò ad assumere un aspetto terrificante per esortarlo al pentimento. Ma l'anima dello sciagurato è ormai già troppo lacerata e guasta: neppure la misericordia celeste potrà più gettarvi un raggio di speranza e accenderla al desiderio di una sorte migliore! Come certamente avrai notato, caro Teodoro, ti ho parlato della seduzione di Anna. Ora, benché in questo momento i pensieri, le idee erompano dal fondo dell'animo mio tendano a trascendere la parola, cercherò di dirti in breve -e nel miglior modo possibile- come io, attraverso la sola musica e senza tenere in alcun conto il testo letterario, veda il rapporto tra queste due nature in conflitto.» (*Don Giovanni*, p.69)

Il passo qui di seguito riportato, nel quale Donna Anna viene designata come figura salvatrice, destinata dal cielo a redimere Don Giovanni con il suo amore, viene sintetizzato dal traduttore in un breve enunciato.

Hoffmann:

«-Schon oben äußerte ich, daß Anna dem Juan gegenübergestellt ist. Wie, wenn Donna Anna vom Himmel dazu bestimmt gewesen wäre, den Juan in der Liebe, die ihn durch des Satans Künste verderb, die ihm inwohnende göttliche Natur erkennen zu lassen, und ihn der Verzweiflung seines nichtigen Strebens zu entreißen?»¹

Loève-Weimars :

«Dona Anna était faite pour être l'idéal de don Juan, pour l'arracher à ce désespoir qui lui inspire des ardeurs si funestes.»²

Benché il traduttore crei un ritratto piuttosto semplificato e stilizzato di Don Giovanni, che tende ad attenuarne la complessità psicologica, le sfumature caratteriali, mettendone in evidenza soprattutto i lati negativi, questo non toglie che Loève-Weimars espunga in più circostanze commenti dell'io narrante che egli giudica eccessivamente denigratori nei confronti del personaggio, come nell'esempio che qui proponiamo:

«Zu spät, zur Zeit des höchsten Frevels, sah er sie, und da konnte ihn nur die teuflische Lust erfüllen.»³

Loève-Weimars :

¹ *Don Juan*, p.77. Versione italiana : «A don Giovanni, come ho detto sopra, viene contrapposta donna Anna. Che sarebbe successo se costei fosse stata chiamata a far riconoscere al peccatore la propria natura divina - a distoglierlo dalla sua vana e disperata corsa al nulla - proprio per mezzo dell'amore, di cui Satana si è servito per trarlo in rovina?» (*Don Giovanni*, p.69)

² *Don Juan*, p.282.

³ *Don Juan*, p.77. Versione italiana:«...Troppa tardi egli la conosce: la vede commettendo il peggiore dei propri misfatti, quando non può più provare altro desiderio se non quello -diabolico- di rovinarla.» (*Don Giovanni*, p.69)

«[...] Mais il l'a vue trop tard, et il ne peut accomplir que la pensée diabolique de la perdre.»¹

O come nel seguente caso, ove ad essere soppressa è la frase con la quale Hoffmann associa esplicitamente Don Giovanni al demonio:

«[...] Nur Don Juan konnte den wollüstigen Wahnsinn in ihr entzünden, mit dem sie ihn umfing, der mit der übermächtigen, zerstörenden Wut höllischer Geister im Innern sündigte.»²

Loève-Weimars :

«Lui seul, lui, don Juan, pouvait exciter en elle ce voluptueux égarement qui l'a mise dans ses bras.»³

Hoffmann insiste nel designare Don Giovanni come un essere dalle pulsioni diaboliche, mentre Loève-Weimars, effettuando un radicale spostamento di significato, continua a dipingerlo come un inguaribile seduttore in balia delle proprie passioni, facendo di lui un personaggio di gran lunga meno tragico e inquietante di quello creato dallo scrittore tedesco.

Hoffmann:

«Don Ottavio wird niemals *die* umarmen, die ein frommes Gemüt davon rettete, des Satans geweihte Braut zu bleiben.»⁴

Loève-Weimars:

¹ *Don Juan*, p.282.

² *Don Juan*, p.77. Versione italiana: «Soltanto don Giovanni poteva scatenare quella follia voluttuosa, indurla ad abbracciare un “peccatore in ispirito” che commette il male con la frenetica furia distruggitrice degli spiriti infernali.» (*Don Giovanni*, p.69)

³ *Don Juan*, p.282.

⁴ *Don Juan*, p.77. Versione italiana: «Don Ottavio non abbraccerà mai colei che soltanto uno spirito buono ha preservato dal diventare la sposa consacrata a Satana.» (*Don Giovanni*, p.70)

«Don Ottavio ne verra jamais dans ses bras celle qui a été marquée de l’empreinte brûlante de la passion de don Juan!»¹

Per quanto riguarda gli altri personaggi, abbiamo già avuto modo di osservare che nella versione hoffmanniana dell’opera di Mozart viene dato risalto quasi esclusivamente a Don Giovanni e a Donna Anna, mentre le altre figure o non compaiono affatto sulla scena (è il caso, ad esempio, del padre di Donna Anna) oppure sono pallide controfigure che il narratore menziona fugacemente (Don Ottavio, Donna Elvira, Zerlina e Leporello).

La medesima trascuratezza di cui il traduttore dà prova nella descrizione delle figure principali, la si riscontra anche nei ritratti dei personaggi secondari. Loève-Veimars, dando prova della consueta scarsa attenzione nella riproduzione dei dettagli, sostituisce arbitrariamente il colore rosso del mantello indossato dal servo di Don Giovanni con il colore grigio (il «rot[en] Mantel» dell’originale diventa infatti «manteau gris» nella traduzione), come abbiamo messo in evidenza nell’enunciato qui di seguito riportato. Essendo Leporello il fedele aiutante di Don Giovanni, il colore rosso dei suoi abiti non può che essere il segno della sua complicità diabolica con il sacrilego padrone, del suo segreto commercio con le forze inferi, particolare di cui il traduttore non riconosce evidentemente il valore simbolico. E’ probabile che Loève-Veimars effettui questo cambiamento per ragioni stilistiche, nel tentativo di evitare fastidiose ripetizioni, essendo l’aggettivo «rot» utilizzato da Hoffmann per ben tre volte nella medesima frase («rot- und weißgestrifter Weste, kleinem roten Mantel, weisem Hut mit roter Feder»):

Hoffmann:

«Lang und dürr, in rot- und weißgestrifter Weste, kleinem roten Mantel, weisem Hut mit roter Feder, trippelt um ihn her.»¹

¹ *Don Juan*, p.282.

Loève-Weimars:

«Long et fluet, couvert d'une veste rayée de rouge et de blanc, d'un petit manteau gris, d'un chapeau blanc à plumes rouges, Leporello arpente le plancher.»²

Il colore complementare del rosso è il nero, simbolo del buio della morte, dell'inquietante oscurità degli inferi; l'infido servo di Don Giovanni ha capelli e barba di colore grigio, e scurissimi sopraccigli, dettagli che non si ritrovano nella versione francese. Il traduttore evita inoltre di menzionare i tratti meno lusinghieri del suo temperamento, come l'avidità («Lüsternheit», che viene sostituita da una qualità positiva come la «jovialité») e la sfrontatezza («Frechheit»), trasformandolo così in un personaggio simpatico e spassoso.

Hoffmann:

«Die Züge seines Gesichts mischen sich seltsam zu dem Ausdruck von Gutherzigkeit, Schelmerei, Lüsternheit und ironisierender Frechheit; gegen das grauliche Kopf- und Barthaar stechen seltsam die schwarzen Augenbrauen ab.»³

Loève-Weimars :

«Les traits de son visage offrent un singulier mélange de bonhomie, de finesse, d'ironie et de jovialité.»⁴

¹ *Don Juan*, p.69. Versione italiana: «Lungo, secco, giustacuore a righe bianche e rosse, mantelletto rosso, cappello bianco piumato di rosso, Leporello passeggia qua e là, saltellando.» (*Don Giovanni*, p.62)

² *Don Juan*, p.275.

³ *Don Juan*, p.69. Versione italiana: «Il suo viso esprime uno strano misto di bonarietà, marioleria, cupidigia, sfrontatezza, sarcasmo. Le sopracciglia nere contrastano singolarmente con i capelli e la barba già grigi.» (*Don Giovanni*, p.62)

⁴ *Don Juan*, p.275.

Anche nel caso di Zerlina il traduttore cerca di proporre un'immagine più positiva del personaggio rispetto a quella che viene abbozzata nell'originale, perciò sostituisce la qualificazione poco lusinghiera di lasciva («lüstern») utilizzata da Hoffmann con la dote della vivacità («vive»):

Hoffmann:

«Die kleine, lüsterne, verliebte Zerlina.»¹

Loève-Veimars :

«La petite Zerlina, vive et amoureuse.»²

Un'ultima questione su cui vorremmo spendere qualche parola è il trattamento che subisce la figura narrativa del viaggiatore entusiasta all'interno della versione francese. In linea con i principi della narrazione fantastica il racconto di *Don Juan* è affidato ad un eroe-narratore, ad un protagonista-testimone che a distanza di tempo ricorda e riferisce gli eventi inspiegabili e straordinari in cui è stato coinvolto direttamente in un passato più o meno lontano. Grazie alla narrazione in prima persona il lettore può identificarsi con chi lo racconta e, di conseguenza, essere più facilmente indotto a credere al fatto narrato, per quanto questo possa sembrare improbabile, impossibile, incredibile insomma. Per favorire la partecipazione e il coinvolgimento emotivo del lettore il narratore indugia nella descrizione delle proprie sensazioni, dei moti del proprio animo, delle proprie passioni, delle proprie visioni, e così facendo trascina lentamente e impercettibilmente il proprio interlocutore dalla dimensione del quotidiano a quella dell'inquietante, dalla realtà al mondo del sogno, dell'incubo, della follia. Il viaggiatore entusiasta del *Don Juan* si compiace nel dipingere in

¹ *Don Juan*, p.70. Versione italiana: «La piccola, sensuale, innamorata Zerlina [...]» (*Don Giovanni*, p.62)

² *Don Juan*, p.276.

maniera particolareggiata lo stato alterato, “altro” nel quale lo hanno fatto sprofondare la musica, la strana atmosfera di solitudine che regna nel palco e le generose sorsate di punch, stato che lo rende estraneo e sordo ai richiami della realtà tangibile. In questa condizione di “delirio”, che egli ascrive, con un’ambiguità e un’incertezza che sono proprie della narrazione fantastica, ora al sogno, ora al sonnambulismo, si schiude ai suoi occhi un mondo invisibile, superiore, soprannaturale, che è inaccessibile con i comuni mezzi di conoscenza razionali. Nella versione di Loève-Weimars viene soppresso per intero questo passaggio cruciale con il quale l’io narrante cerca di stabilire con il lettore un rapporto di empatia affinché questi creda a ciò che gli viene raccontato e ascriva agli strani eventi occorsi all’interno del palco (la duplice, inspiegabile presenza di Donna Anna, al medesimo tempo, all’interno della loggetta e sul palcoscenico) uno statuto di realtà:

«So wie der glückliche Traum das Seltsamste verbindet, und dann ein frommer Glaube das Übersinnliche versteht, und es den sogenannten natürlichen Erscheinungen des Lebens zwanglos anreicht: so geriet ich auch in der Nähe des wunderbaren Weibes in eine Art Somnambulismus, in dem ich die geheimen Beziehungen erkannte, die mich so innig mit ihr verbanden, daß sie selbst bei ihrer Erscheinung auf dem Theater nicht hatte von mir weichen können.»¹

Nella versione di Loève-Weimars non viene solo indebolito l’impianto narrativo che conferisce uno statuto fantastico al racconto, ma anche il sostrato concettuale di cui il *Don Juan*, attraverso le osservazioni e i commenti del viaggiatore entusiasta, si fa portavoce. All’interno del racconto si rinvencono infatti numerose frasi che rimandano a principi

¹ *Don Juan*, p.71. Versione italiana: «Quando facciamo un bel sogno, troviamo coerenti le situazioni più inverosimili e, con inconscia buona fede, accettiamo i fenomeni trascendentali, accostandoli, senza alcun imbarazzo, a quelli cosiddetti “naturalisti”, della vita quotidiana. Così avvenne a me: accanto a quella donna meravigliosa, caddi come in uno stato di sonnambulismo-trovai naturali gli strani rapporti che ci univano così intimamente da non permetterle di allontanarsi da me neppure quando la vedevo sul palcoscenico.» (*Don Giovanni*, pp.63-64)

fondanti dell'estetica romantica, quali le sensazioni prodotte dalla musica, e la trasposizione in forma scritta di tale *Musikempfinden*. Il viaggiatore entusiasta descrive in maniera particolareggiata lo stato d'animo felice ed esaltato che provoca in lui l'ascolto della musica: le sue fibre sono scosse violentemente dalle note che giungono al suo orecchio, il suo corpo è assalito da un'intensa sensazione d'estasi. Loève-Veimars traspone con una certa dose di semplificazione la frase che abbiamo evidenziato, omettendo in particolare la felice immagine del polpo (che nell'originale rappresenta figurativamente la forza tentacolare della musica, che avvolge l'io narrante con la sua deliziosa morsa, diventando un tutt'uno con il suo essere).

Hoffmann:

«Ich war so glücklich, mich allein in der Loge zu befinden, um ganz ungestört das so vollkommen dargestellte Meisterwerk mit allen Empfindungsfasern wie ein Polypenarmen, zu umklammern, und in mein Selbst hineinzuziehen.»¹

Loève-Veimars :

«Je m'étais trouvé si heureux d'être seul dans cette loge, de pouvoir entendre, sans être troublé, le divin chef-d'oeuvre, si bien représenté ; de me laisser saisir par toutes les impressions qu'il porte, et de m'abandonner à moi-même !»²

Anche l'enunciato che segue è restituito con estrema imprecisione dal traduttore, con particolare riferimento al sintagma sottolineato; Loève-Veimars, parlando genericamente di “entusiasmo” («enthousiame»), senza precisare che si tratta di “entusiasmo poetico-musicale” («poetisch-

¹ *Don Juan*, p.69. Versione italiana: «[...] Ero così felice di starmene qui solo, a suggerirmi, indisturbato, con ogni mia fibra sensoriale, questa perfetta esecuzione del capolavoro mozartiano...» (*Don Giovanni*, p.62)

² *Don Juan*, pp.275-276.

musikalischen Begeisterung»), sminuisce la portata concettuale del brano: nel testo tedesco ci si riferisce specificamente ad un'esperienza di tipo estetico, vissuta da un artista (il viaggiatore entusiasta infatti, come apprendiamo indirettamente dalla parole di donna Anna, è un compositore); nella versione francese invece il termine «enthousiame», senza ulteriori specificazioni, designa semplicemente un comune stato emotivo (contraddistinto da sensazioni di piacevolezza e di commozione), privo di implicazioni di tipo letterario-filosofico.

Hoffmann:

«Ein einziges Wort, das obendrein albern sein konnte, hätte mich auf eine schmerzhaft Weise herausgerissen aus dem herrlichen Moment der poetisch-musikalischen Begeisterung!»¹

Loève-Weimars:

«Un seul mot, un mot absurde, m'eût douloureusement arraché à mon enthousiasme!»²

Il lettore francese d'altro canto non viene informato circa lo statuto di artista del viaggiatore entusiasta, dato che la battuta di Donna Anna che riportiamo qui di seguito, nella quale l'attrice accenna ad un'opera composta dal suo interlocutore, non figura nella traduzione:

« “Ging nicht der zauberische Wahnsinn ewig sehnender Liebe in der Rolle der *** in der neuesten Oper aus deinem Innern hervor? »³

¹ *Don Juan*, p.69. Versione italiana: «Ora basterebbe una parola (...e una parola, con ogni probabilità, sciocca...) a strapparmi dolorosamente da questo delizioso stato di rapimento poetico-musicale!...» (*Don Giovanni*, p.62)

² *Don Juan*, p.276.

³ *Don Juan*, pp.71-72. Versione italiana: «-E non è forse uscita dal fondo dell'animo tuo la magica follia dell'eterno, inappagato anelito di amore, così come l'ha espressa nella parte di ***, della tua ultima opera?...»

La donna allude inoltre al legame misterioso che la unisce al viaggiatore entusiasta nel superiore e armonioso regno della musica, legame che va ben oltre i limitati e finiti vincoli terrestri. Loève-Veimars, con la consueta dose di semplificazione, si limita a dire che la seducente creatura sorride (azione che non figura invece nel testo originale) e pronuncia il nome dell'io narrante.

Hoffmann:

«-Ich habe dich verstanden: dein Gemüt hat sich im Gesange mir aufgeschlossen! Ja, (hier nannte sie meinen Vornamen) ich habe dich gesungen, so wie deine Melodien ich sind.»¹

Loève-Veimars :

«Elle sourit et prononça mon nom.»²

Nel seguente paragrafo l'io narrante riferisce all'amico Theodor la sensazione di gioia intensa che lo ha sopraffatto nell'udire le parole di Donna Anna, che lo hanno fatto accedere al superiore, meraviglioso mondo della Musica, rivelandogli i più ineffabili segreti, facendolo penetrare nel regno della Conoscenza.

Hoffmann:

«Es war, als ginge eine lang verheißene Erfüllung der schönsten Träume aus einer andern Welt wirklich in das Leben ein, als würden die geheimsten Ahnungen der entzückten Seele in Tönen festgebannt und müßten sich zur wunderbarsten Erkenntnis seltsamlich gestalten.»³

¹ *Don Juan*, pp.71-72. Versione italiana: «Io ti ho compreso -il tuo spirito mi si è rivelato nel canto!...Sì, (e qui mi chiamò per nome), -io ti ho cantato- perché le tue melodie sono me stessa.» (*Don Giovanni*, p.64)

² *Don Juan*, p.277.

³ *Don Juan*, p.72. Versione italiana: «Era come se tutte le meraviglie di un altro mondo, sognate e ardentemente desiderate, divenissero realtà - come se i più segreti presagi dell'animo rapito in estasi venissero fissati per magia nei suoni -e dovessero poi stranamente tradursi in mirabili conoscenze concrete.» (*Don Giovanni*, pp.64-65)

Così lo sintetizza Loève-Veimars:

«C'était comme l'accomplissement longtemps attendu de mes plus doux rêves, comme la réalisation de mes pressentiments les plus secrets.»¹

L'io narrante si fa portavoce di un altro principio basilare dell'estetica romantica, il ruolo privilegiato del poeta quale interprete delle opere d'arte altrui. Il viaggiatore entusiasta, nell'asserire che solo un poeta può penetrare a fondo la poesia altrui, si fa portavoce dell'autore stesso, sottintendendo che solo l'artista Hoffmann (il poeta, lo scrittore) può comprendere nelle sue pieghe più riposte l'opera dell'artista Mozart (il compositore). Loève-Veimars semplifica questo cruciale passaggio sopprimendo una frase e un sintagma, e sriassumendo la frase di chiusura nella quale ricorre nuovamente il concetto di «Begeisterung», riducendo così nella sua versione *aérée* il valore e la significanza di alcuni temi fondamentali dell'estetica romantica hoffmanniana.

Hoffmann:

«Nur der Dichter versteht den Dichter; nur ein romantisches Gemüt kann eingehen in das Romantische; nur der poetische exaltierte Geist, der mitten im Tempel die Weihe empfing, das verstehen, was der Geweihte² in der Begeisterung ausspricht.»³

Loève-Veimars:

¹ *Don Juan*, pp.277-278.

² Hoffmann insiste sul concetto di iniziazione ripetendolo due volte all'interno del medesimo enunciato («Weihe» e «Geweihte»), mentre Loève-Veimars, che ben si guarda dal riprodurre lo stile iterativo dell'autore, lo esprime in una sola occasione («consécration»).

³ *Don Juan*, p.74. Versione italiana: «-Soltanto il poeta comprende il poeta -soltanto un animo romantico può penetrare nel mondo romantico -soltanto un fervido spirito poetico, iniziato ai misteri nel sacrario del Tempio, può comprendere ciò che un altro iniziato ha espresso nell'ora dell'ispirazione.» (*Don Giovanni*, p.67)

«Le poète seul comprend le poète; les ames qui ont reçu la consécration dans le temple devinent seules ce qui restent ignoré des profanes.»¹

L'intrigo di *Don Juan* mette il lettore in presenza di una vicenda che ha dell'incredibile e dell'inquietante: un "viaggiatore entusiasta", che si lascia trasportare con intensità dalla musica suonata dall'orchestra e che si identifica con passione e sincerità con i protagonisti dell'opera mozartiana, assiste ad uno strano fenomeno di sdoppiamento, vedendo apparire accanto a sé, nella loggia da cui sta osservando la rappresentazione, il personaggio di Donna Anna, che in quei medesimi istanti figura anche sulla scena, ove recita la sua parte:

«Schon oft glaubte ich dicht hinter mir einen zarten, warmen² Hauch gefühlt, das Knistern eines seidenen Gewandes gehört zu haben: das ließ mich wohl die Gegenwart eines Frauenzimmers ahnen, aber ganz versunken in die poetische Welt, die mir die Oper aufschloß, achtete ich nicht darauf. Jetzt, da der Vorhang gefallen war, schautete ich nach meiner Nachbarin. - Nein -keine Worte drücken mein Erstaunen aus: Donna Anna, ganz in der Kostüme, wie ich sie eben auf dem Theater gesehen, stand hinter mir, und richtete auf mich den durchdringenden Blick ihres seelenvollen Augen. - Ganz sprachlos starrte ich sie an; ihr Mund (so schien es mir) verzog sich zu einem leisen, ironischen Lächeln, in dem ich mich spiegelte und meine alberne Figur erblickte. Ich fühlte die Notwendigkeit, sie anzureden, und konnte doch die, durch das Erstaunen, ja ich möchte sagen, wie durch den Schreck gelähmte Züge nicht bewegen.»³

¹ *Don Juan*, p.280.

² Il respiro di Donna Anna è descritto da Hoffmann in termini di dolcezza e di calore («zart[en] warm[en] [Hauch]»), coppia di aggettivi che Loève-Weimars rende, con non poca libertà, con «fraîche e voluptueuse», insistendo su due tratti completamente diversi, la freschezza gradevole e la sensualità (il traduttore sembra dunque voler ascrivere anche al personaggio femminile la medesima voluttà che contraddistingue Don Giovanni).

³ *Don Juan*, p.70. Versione italiana: «Già varie volte avevo l'impressione di sentire dietro di me un dolce respiro tiepido, di udire il fruscio di una veste di seta. Sospettavo la presenza di una donna; ma, immerso com'ero nel mondo poetico dell'opera, non vi avevo troppo badato. Ora, calato il

Loève-Veimars riproduce con accuratezza i sentimenti di perplessità («Erstaunen; «meine alberne Figur») e terrore («Schreck») che assalgono l'io narrante, il quale si trova d'improvviso coinvolto in un evento inverosimile, assurdo, che non trova una spiegazione razionale e che pare impossibile da esprimere a parole («ganz sprachlos»):

«Déjà depuis longtemps, je croyais entendre derrière moi une haleine fraîche et voluptueuse, et comme le frôlement d'une robe de soie: je soupçonnais la présence d'un être féminin ; mais, entièrement plongé dans le monde poétique que m'ouvrait l'harmonie, je ne me laissai pas distraire de mes rêves. Quand le rideau se fut abaissé, je me retournai. -Non, il n'est pas de paroles pour exprimer mon étonnement : Donna Anna, entièrement habillée comme je l'avais vue sur le théâtre, se trouvait là et dirigeait sur moi son regard plein d'âme et d'expression ! Je restai sans voix, la contemplant d'un œil effaré ; sa bouche (à ce qu'il me sembla du moins) forma un sourire ironique et léger, dans lequel je crus voir se réfléchir ma figure stupide. Je sentis la nécessité de lui parler, et cependant la surprise, je dirai presque l'effroi, appesantissaient ma langue et la rendaient immobile.»¹

Da notare inoltre come il traduttore si compiaccia nell'insistere sullo stato di *rêverie* in cui è immerso l'io narrante sostituendo la frase «achtete ich nicht darauf», che nell'originale si limita ad esprimere il disinteresse ostentato dal viaggiatore entusiasta nei confronti della persona che si è introdotta nella loggetta, con un più esplicito «je ne me laissai pas distraire de mes rêves».

sipario, mi volgo a guardare la mia vicina. No, non ho parole per descriverti il mio stupore: dietro di me siede donna Anna, nello stesso costume che indossava poc'anzi, in palcoscenico, mi fissa con quei suoi occhi penetranti e patetici. La fisso anch'io, senza fiato. La bocca di lei (così, almeno, mi pare...), si contrae in un sorrisetto ironico, in cui mi rispecchio e vedo il mio viso inebetito. Sento di doverle rivolgere la parola -ma ho la lingua paralizzata dallo stupore, vorrei dire -dallo sbigottimento -e non riesco a muoverla.» (*Don Giovanni*, p.63)

¹ *Don Juan*, p.276.

Com'è consuetudine nella narrativa fantastica, allo sbalordimento e allo stupore che l'io narrante prova inizialmente di fronte all'evento irrazionale subentra in un secondo momento l'accettazione del mistero, della cui veridicità il personaggio non dubita affatto:

«Es war Donna Anna unbezweifelt. Die Möglichkeit abzuwägen, wie sie auf dem Theater und in meiner Loge habe zugleich können, fiel mir nicht ein.»¹

Anche Loève-Weimars riferisce il passaggio da una reazione all'altra:

«C'était Donna Anna, sans nul doute. Il ne me vint pas à la pensée de discuter la possibilité de sa double présence dans la salle et sur la scène.»²

Il viaggiatore entusiasta decide di tornare nel palco quella sera stessa, a mezzanotte, forse nella segreta speranza di rivivere quell'avventura meravigliosa; la flebile luce delle candele, insieme all'effetto inebriante prodotto dal punch e dalla solitudine del luogo, lo fanno sprofondare in uno stato di piacevole fantasticheria; tutt'attorno a lui regna un'atmosfera magica che sembra preludere a qualche misteriosa apparizione. D'un tratto il viaggiatore entusiasta è scosso da un brivido perché ha l'impressione che nell'aria si alzi un suono strano, quasi impercettibile, che assomiglia in maniera incredibile alla voce della bella Donna Anna.

«Um Mitternacht [...] es schien an der Tapetentür zu rauschen. Was hält mich ab, den Ort meines wunderbaren Abenteuers noch einmal zu betreten? [...] Der Kellner sucht mich mit dem bestellten Punsch [...]. Auf meinen Wink setzt er das Getränk auf den Tisch und entfernt sich [...]. Ich lehne mich, [...] über der Loge Rand, und sehe in das verödete Haus, dessen

¹ *Don Juan*, p.71. Versione italiana: «Non mi viene in mente di chiedermi come potesse trovarsi sul palcoscenico e, contemporaneamente, nel mio palco.» (*Don Giovanni*, p.63)

² *Don Juan*, p.277.

Architektur, von meinen beiden Lichtern magisch beleuchtet, in wunderlichen Reflexen fremd und feenhaft hervorspringt.»¹

Anche nella versione di Loève-Veimars si ritrovano tutti gli “ingredienti” fantastici della scena, dal punch, allo strano e ingannevole gioco dei riflessi che regna nella stanza alla solitudine del protagonista, all’ambientazione notturna della vicenda, che ha luogo ad un’ora fatale come la mezzanotte:

«Vers minuit, je crus entendre du bruit près de la porte tapissée. -Qui m’empêche de visiter encore une fois le lieu de cette singulière aventure? [...] Le garçon vient m’apporter le punch que j’ai demandé [...]. A un signe que je lui fais, il pose le bol sur la table et s’éloigne [...]. J’appuie mes deux coudes sur le bord de la loge, et je contemple la salle déserte, dont l’architecture magiquement éclairée par mes deux lumières se projette bizarrement en reflets merveilleux.»²

Loève-Veimars descrive anche, in linea con il testo originale, il carattere contraddittorio delle sensazioni dell’io narrante, che in quei momenti di strana sospensione prova una sorta di terrore misto a piacere; questa ambivalenza serve a tradurre la posizione stessa dell’eroe fantastico che, pur provando angoscia e inquietudine di fronte all’audace insinuarsi del favoloso nelle pieghe della vita ordinaria, non può astenersi dal rispondere al segreto fascino dell’irrazionale e “deve” oltrepassare le frontiere dell’umano, sperimentando ciò che agli altri rimane nascosto (pur con la consapevolezza che questa esplorazione dei limiti possa equivalere ad un tragico ed ineludibile incontro con la morte).

Hoffmann:

¹ *Don Juan*, pp.73-74. Versione italiana: «Verso mezzanotte [...] mi parve pure di udire un fruscio dietro la porticina segreta. -“Che cosa mi trattiene dal ritornare sul luogo della mia meravigliosa avventura?...[...] Il cameriere, cui avevo ordinato il punch, viene a portarmelo [...]. A un mio cenno depone il punch sul tavolo e se ne va [...]. Mi appoggio al bordo del palco e osservo la sala vuota. Alla magica luce delle due candele, l’architettura del teatro balza fuori impreveduta, fatata, in un fantastico gioco di riflessi. » (*Don Giovanni*, p.66)

² *Don Juan*, p.280.

«Nicht erwehren kann ich mich des heimlichen Schauers, aber wohlthätig durchbebt er meine Nerven.»¹

Così Loève-Veimars:

«Je ne pus me défendre d'une terreur secrète, mais qui n'était pas dépourvue de charme.»²

Anche nella traduzione viene dunque esplicitamente sottolineata la natura bizzarra e anomala dell'avventura vissuta dall'io narrante (benché venga omissa un elemento pregno di informazione come il sottotitolo, che “denuncia” subito, in maniera esplicita, la natura fantastica, irrealistica della vicenda narrata), così come vengono accuratamente descritti i moti dell'animo che il singolare episodio provoca in lui. Tuttavia, come abbiamo precedentemente illustrato, si ravvisano alcune importanti lacune e imperfezioni nell'impianto fantastico del racconto, nel passaggio dall'originale alla versione francese. Loève-Veimars mostra anzitutto la tendenza a sopprimere alcuni dettagli inquietanti della storia, evitando di riprodurre con il necessario scrupolo il “cromatismo della paura” messo a punto dall'autore, quell'atmosfera di chiaroscuri, di contrapposizione tra luce e buio che è un tema ricorrente della letteratura fantastica e di Hoffmann in modo particolare. Se altrove (pensiamo al Berthold de *L'église des jésuites*) il traduttore indulge nel sottolineare lo stretto rapporto che intercorre tra il sinistro protagonista del racconto e le forze inferi, in *Don Juan* Loève-Veimars passa quasi sotto silenzio la natura diabolica del *Titelheld*, focalizzando altri aspetti della sua personalità. Nella traduzione si parla una sola volta di «expression diabolique»³ (che traduce il tedesco «etwas vom Mephistopheles in die Physiognomie»)⁴ in relazione allo

¹ *Don Juan*, p.74. Versione italiana: «Non riesco a reprimere un brivido segreto, ma la piccola scossa agisce benefica sui miei nervi.» (*Don Giovanni*, p.67)

² *Don Juan*, p.280.

³ *Don Juan*, p.275.

⁴ *Don Juan*, p.68. Versione italiana: «[...] Fisionomia di Mefistofele [...]» (*Don Giovanni*, p.61)

sguardo magnetico di Don Giovanni, mentre vengono omessi appellativi come «Satan» e «höllischer Geist» che Hoffmann utilizza per designare il dolente protagonista dell'opera mozartiana. Loève-Veimars è ancor più reticente di fronte ad espressioni come «unheimliche Gewalt» e «feindliche Macht», che rimandano a quella forza esteriore sconosciuta e in conoscibile che l'individuo non riesce a governare; il traduttore non possiede evidentemente una conoscenza approfondita della poetica hoffmanniana e il sostrato filosofico da cui essa origina. Hoffmann, in linea con i precetti della *Naturphilosophie*, crede che nel più profondo dell'animo umano agisca in maniera latente un principio “notturno” che trascende il soggetto stesso, una potenza estranea all'Io di natura quasi sempre funesta che l'individuo percepisce come una forma di possessione diabolica che lo piega al proprio volere. Loève-Veimars, erede di una tradizione letteraria che ignora le profonde e geniali speculazioni del romanticismo tedesco, deve limitarsi ad offrire un'immagine quanto mai annacquata della visione estetica di Hoffmann, intervenendo con rimaneggiamenti anche radicali quanto il testo di partenza lo confronta con concetti che gli sono poco o per nulla familiari; la volontà di non turbare il proprio lettorato con un fantastico eccessivamente inquietante va dunque di pari passo con una concreta incapacità del traduttore di comprendere l'autore e le sue *hardiesses*.

Loève-Veimars prova un analogo imbarazzo nei confronti dei procedimenti formali della narrazione fantastica, di cui non riconosce la valenza nell'economia strutturale del racconto, perciò non esita a sbarazzarsene o a trattarli con un certo pressapochismo. Come abbiamo già avuto modo di osservare il narratore fantastico si trova in una posizione alquanto scomoda e rischiosa, poiché è chiamato a «raccontare l'irraccontabile, quello che non ha parole per essere espresso»¹; nella maggior parte dei casi, come anche nel nostro racconto, la narrazione è affidata, per acquisire maggiore credibilità, all'eroe (il viaggiatore entusiasta), che a distanza di tempo

¹ S. Albertazzi (a cura di), *Il punto su la letteratura fantastica*, Bari, laterza, 1993, cit., p.81.

ricorda gli eventi improbabili che lo hanno visto coinvolto personalmente. La narrazione in prima persona è suscettibile di favorire la partecipazione e il coinvolgimento emotivo del lettore, spingendolo ad identificarsi con colui che racconta la vicenda. Anche nella versione francese la storia viene raccontata in prima persona da un eroe-narratore; Loève-Veimars tuttavia non rispetta appieno l'impianto fantastico del *Don Juan* ed elimina un procedimento retorico tipico della narrativa fantastica suscettibile di favorire l'identificazione del lettore, vale a dire la presenza esplicita, all'interno del racconto, di un destinatario al quale l'io narrante si rivolge direttamente per confidargli l'avventura incredibile di cui è stato protagonista e testimone.

La versione francese inoltre, come abbiamo avuto modo di illustrare alle pagine 156 e 157, è meno efficace nel catturare il lettore dentro la storia, nel fare leva sulla sua complicità poiché elimina un passaggio fondamentale nel quale l'io narrante attesta la veridicità del fatto riferito, la sua "professione di fede" in qualità di narratore; questi rimaneggiamenti, che derivano con ogni probabilità da una mancata familiarità del traduttore con gli strumenti narrativi e retorici della letteratura fantastica, rischiano di "inceppare" il meccanismo del racconto impedendo alla narrazione di raggiungere pienamente il suo scopo.

Quanto ai personaggi, le deformazioni più evidenti sono quelle che riguardano la figura di Don Giovanni; Loève-Veimars dà prova di misconoscere totalmente la lettura romantica che ne dà l'autore, e all'interpretazione innovativa e tragica di Hoffmann sostituisce, effettuando dei sottili ma significativi rimaneggiamenti sul testo di partenza, quella che gli è stata trasmessa da una lunga tradizione il cui punto più alto è rappresentato dalla versione molieresca. La *Weltanschauung* romantica perde la sua valenza e il suo spessore nella versione francese; il Don Giovanni di Hoffmann è l'anima tormentata che aspira a distaccarsi, ad evadere dalla prosaica realtà, dalla banale *Alltäglichkeit* per lanciarsi

nell'esplorazione del mondo del sovrasensibile, benché questo suo anelito sia destinato a trascinarlo nelle cupe profondità sotterranee, popolate di larve e di spettri. Nella traduzione il personaggio finisce con l'essere un po' banalizzato: Loève-Veimars spoglia Don Giovanni del suo *côté* più tragico e dolente, della parte più oscura ed enigmatica del suo animo per accentuare un aspetto molto "umano" della sua personalità, vale a dire la sua voluttà e sensualità; non c'è alcuna traccia nella versione francese della sfida che Don Giovanni lancia all'imperscrutabile fato che pesa sulla sua vita e su quella dei suoi consimili. Loève-Veimars riduce il prometeico personaggio hoffmanniano, vittima di un crudele destino, in un volgare malfattore, in un criminale cinico e senza scrupoli che spende la sua esistenza nella ricerca di un piacere tutto sensuale, un seduttore incallito nella cui anima non brilla alcuna fiamma di eternità.

Il traduttore si mostra poco sensibile anche al valore simbolico della musica, un concetto che occupa una posizione centrale nella poetica del romantico Hoffmann, che la concepisce come la più sublime espressione di una vita superiore e misteriosa. Come già nel *Gluck*, anche in questo racconto il traduttore descrive in modo alquanto impreciso e superficiale la perfetta rispondenza che si instaura tra l'io dell'artista (figurato dal viaggiatore entusiasta) e i suoni che provengono dal palco, che lo inebriano e lo avvolgono in maniera soave (l'io narrante osserva e ascolta rapito la rappresentazione dell'opera di Mozart fino a fondersi in una perfetta, primigenia armonia con la musica che giunge fino a lui scuotendo con energia le fibre del suo corpo). Il lettore francese, che si vede privato di alcuni passaggi cruciali del dialogo tra il viaggiatore entusiasta e Donna Anna, non è messo nelle condizioni di comprendere il profondo significato della musica "vera", dominata dal principio unificatore dell'ideale (che Hoffmann contrappone alla musica meccanica, parente stretta del rumore e simbolo di disarmonia).¹

¹ Cfr. A. Montandon, op. cit. p.14

Vorremmo chiudere questa sezione dedicata all'analisi di *Don Juan* facendo qualche riflessione in merito alle strategie narrative, con particolare attenzione al trattamento che subiscono i tempi verbali nella traduzione. Come abbiamo già avuto modo di segnalare in precedenti occasioni Hoffmann predilige intercalare l'uso del presente storico alla narrazione al passato, per conferire particolare rilievo e movimento a scene di cruciale importanza, per segnalare al lettore il progressivo aumento della suspense. Loève-Weimars, al quale questi bruschi cambiamenti del tempo verbale devono essere sembrati incongrui e incoerenti, preferisce generalmente non adottare l'uso del presente storico (o lo rispetta solo parzialmente) facendo così perdere alla narrazione tutto il suo dinamismo. Una scena che nell'originale acquista un ritmo particolarmente vivace e movimentato grazie all'uso del presente narrativo è quella dell'apparizione, sul palcoscenico, delle diverse maschere, che prelude al finale della rappresentazione; al centro della scena campeggia Don Giovanni, che con la sua spada sfida il vile Ottaviano e si apre un varco tra la folla, mostrando tutto il suo sprezzante atteggiamento per i meschini che lo circondano.

Hoffmann:

«Die Masken erscheinen. Ihr Terzett ist ein Gebet, das in rein glänzenden Strahlen zum Himmel steigt. -Nun fliegt der Mittelvorhang auf. Da geht es lustig her; Becher erklingen, in fröhlichem Gewühl wälzen sich die Bauern und allerlei Masken umher, die Don Juans Fest herbeigelockt hat. -Jetzt kommen die drei zur Rache Verschwornen. Alles wird feierlicher, bis der Tanz angeht. Zerlina wird gerettet, und in dem gewaltig donnernden Finale¹ tritt mutig Don Juan mit gezogenem Schwert seinen Feinden entgegen. Er schlägt dem Bräutigam den stählernen Galanterie-Degen aus der Hand, und bahnt sich durch das gemeine Gesindel, das er, wie der tapfere Roland die Armee des Tyrannen Cymork, durcheinander wirft, daß alles gar possierlich übereinander purzerlt, den Weg ins Freie.»²

¹ Il sintagma «in dem gewaltig donnernden Finale» non figura nella traduzione.

² *Don Juan*, p.70. Versione italiana: «Ed ecco donna Anna, donna Elvira, don Ottavio mascherati. Il loro terzetto sale al cielo come il purissimo raggio di una preghiera. Sale il siparietto intermedio.

Loève-Veimars, coerentemente con il resto del racconto, si serve invece di tempi verbali al passato (*passé simple*, *imparfait* e *passé surcomposé*), ricorrendo al presente storico solo nella parte conclusiva del passaggio, mancando in questo modo di conferire il dovuto risalto ad un momento della storia contraddistinto da un elevato grado di drammaticità e tensione emotiva:

«Les masques parurent. Leur trio était une prière qui montait en accords purs vers le ciel. Le fond du théâtre s'ouvrit. La joie éclata : le choc des verres retentit ; les paysans et tous les masques que la fête de Don Juan avait attirés, dansaient et formaient des groupes animés. -Les trois masques conjurés pour la vengeance s'avancèrent. Tout devint solennel ; puis on se remit à danser jusqu'au moment où Zerlina est sauvée, et où don Juan s'avance courageusement, l'épée haute, au-devant de son ennemi. Il fait sauter l'épée des mains de son rival, et se fraie un chemin à travers la multitude qu'il met en désordre.»¹

5. *Salvator Rosa (Signor Formica)*

Dopo avere sottoposto ai suoi lettori *Gluck*, *Agafia*, *La cour d'Artus* e *Don Juan* Loève-Veimars pubblica, rispettivamente il 7 e il 14 novembre 1829, due estratti del racconto *Salvator Rosa (Signor Formica)* nel «*Mercure de France au XIX siècle*»; il brano viene poi proposto integralmente nel secondo tomo della prima edizione delle *Œuvres complètes* (nella sezione

Ed ora, allegria! Tintinnar di bicchieri, gaia, fragorosa baraonda di maschere, di contadini richiamati dalla festa di don Giovanni. Entrano i tre congiurati per la vendetta. Tutto ridiventa più solenne, fino allo scatenarsi del ballo. Zerlina viene tratta in salvo; e, nel poderoso, travolgente finale, don Giovanni affronta coraggiosamente gli avversari con la spada in pugno- disarmo il fidanzato, facendogli cadere di mano l'elegante spadino di gala, si apre un varco fra la marmaglia, mandando tutti comicamente a gambe levate, a dritta e a manca (come fa il prode Orlando con l'armata del tiranno Cimosco) e fugge, libero.» (*Don Giovanni*, p.63)

¹ *Don Juan*, p.276.

denominata *Contes fantastiques*, prima *livraison*, novembre 1829) e in quello della ristampa (pubblicandolo nel 1832).

Signor Formica, una lunga *Künstlernovelle* ambientata in Italia tratta dalla raccolta *Die Serapionsbrüder*, è un racconto denso di peripezie, dal tono giocoso e gaio, la cui trama ruota attorno all'amore contrastato del giovane Antonio e della bella Marianna. La mano di quest'ultima è contesa dal vecchio Capuzzi, lo zio della fanciulla, un vecchio e ridicolo bellimbusto che la tiene segregata in casa nel tentativo di proteggerla dalle insidie degli altri pretendenti. Artefice principale dell'intrigo non sono i due innamorati, bensì lo scaltro ed abile Salvator Rosa, che aiuta il suo pupillo Antonio non solo sul piano privato ma anche su quello professionale (è grazie al celebre pittore se il giovane artista riesce ad imporsi all'attenzione dell'avverso mondo accademico romano ottenendo il dovuto riconoscimento per i propri meriti e il proprio straordinario talento). Il racconto si chiude con il lieto fine, che sancisce l'unione dei due giovani e la sconfitta del vecchio bisbetico Capuzzi, che si vede costretto a rinunciare ai propri balzani sogni di amore senile. Di fronte alla prospettiva del matrimonio Salvator Rosa, che fino a quel momento ha aiutato e sostenuto il giovane Antonio, non può evitare di esprimere il suo dissenso, la sua avversione tutta romantica per una prospettiva di vita borghese; la preoccupazione per il futuro del proprio pupillo non gli impedisce tuttavia di continuare a ricoprire fino in fondo il proprio ruolo di protettore e amico fedele. La redazione di questo racconto è preceduta da uno studio serio e attento di numerosi testi biografici, tra i quali figurano quello di Antoine Joseph Dezailler d'Argenville, *Leben der berühmtesten Maler* (il cui secondo tomo è in parte riservato alla vita del pittore italiano) e quello di Giovanni Domenico Fiorillo, *Breve notizia della vita di Salvator Rosa, pittore e poeta, tratta da diversi autori*, che

presumibilmente rappresenta la principale fonte di ispirazione per Hoffmann.¹

Vediamo ora un po' più nel dettaglio la trama di questo racconto-commedia, mantenendo la scansione del testo originale in sei capitoli.

Nel capitolo d'apertura il narratore, prima di descrivere l'arrivo di Salvator Rosa a Roma, in una fredda notte di vento, fa una breve premessa a carattere biografico, rendendo noto che la figura del celebre pittore italiano è circondata da odiose dicerie, dalle quali egli prende le distanze; l'artista avrebbe infatti fama di aver fatto parte di una cruenta banda di assassini capitanata dal napoletano Masaniello. Il pittore, in fuga da Napoli, è stanco e sconsolato e i suoi averi sono ridotti a ben poca cosa; pensa di cercare alloggio nella casetta di una vedova che abita in via Borgognona, che già alcuni anni prima, in occasione del suo primo soggiorno romano, lo aveva accolto per pochi soldi. La vecchiaia è ben contenta di riceverlo poiché è molto affezionata all'artista ed è una grande estimatrice delle sue opere. Salvator Rosa è talmente provato e stanco che, non appena messo piede in casa, stramazza al suolo come morto. Poco dopo riceve la visita di un medico bislacco, che si fa chiamare Splendiano Accoramboni, un ometto brutto e ridicolo, dalla testa enorme e deforme, abbigliato in maniera alquanto stravagante. Questi prescrive al malato un beverone puzzolente, che fa rapidamente peggiorare il suo stato di salute. Qualche giorno dopo il sedicente dottore viene cacciato in malo modo da Salvator Rosa, che in un accesso di parossismo gli spacca in testa tutte le bottiglie piene del nauseabondo medicinale. Salvator Rosa si riprende dal suo stato letargico grazie alle cure prodigategli da un vero dottore, il giovane Antonio Scacciati, che esprime una profonda e sincera ammirazione per il maestro.

¹ H. Steinecke et al., *Kommentar zu Signor Formica*, in E.T.A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*..., p.1553-1556.

Nel secondo capitolo si narra della guarigione di Salvator Rosa, grazie alle medicine salutari di padre Bonifacio e alla vicinanza affettuosa di Caterina e delle sue figliole. L'amicizia tra Antonio e Salvator si approfondisce; il giovane cerusico confessa al maestro di sentirsi votato all'arte e di voler rinunciare alla pratica della chirurgia. Scacciati asserisce di essersi dedicato al disegno fin da bambino e di essere stato allievo di Annibale Carracci e di Guido Reni. Salvator Rosa cerca di far desistere il giovane dal suo proposito, mettendolo in guardia circa le difficoltà di cui è disseminata la vita dell'artista; quando però si rende conto che la vocazione di Scacciati è sincera e che questi intende fare dell'arte lo scopo supremo della propria esistenza, Salvator Rosa vince ogni resistenza interiore, si proclama amico di Antonio e gli fa sapere che da quel giorno non gli farà mai mancare la sua protezione e il suo appoggio. Dopo avere visto i suoi quadri, tra i quali lo colpisce in modo particolare la *Maddalena ai piedi del Salvatore*, Rosa non ha più dubbi circa il talento di Scacciati e si prodiga con ogni mezzo affinché la sua bravura venga riconosciuta dai meschini e invidiosi membri dell'Accademia di San Luca. Salvatore fa esporre il quadro di Scacciati, senza rivelarne la vera paternità; in occasione della mostra tutti i pittori lo osservano entusiasti, mentre un ridicolo e buffo vecchio si mette a smaniare di fronte alla tela, imprecando perché non ha la possibilità di acquistarlo. Salvatore lo guarda sbalordito, senza sapere di chi si tratti. I pittori di San Luca sono alquanto sorpresi quando apprendono chi sia l'autore della bella Maddalena, quel cerusico di cui tanto si erano presi gioco in passato, e sono costretti loro malgrado ad accettare la sua ammissione all'Accademia.

Antonio, che grazie all'intervento di Salvatore ha raggiunto in breve tempo un'insperata popolarità, si presenta un giorno al suo cospetto triste e addolorato, pronto a confessare al suo maestro le proprie pene d'amore. Antonio gli parla di Pasquale Capuzzi e del suo folle progetto di sposarsi con la giovanissima nipote, che gli è stata affidata in seguito alla morte del fratello, e che egli tiene segregata in casa al riparo dagli sguardi altrui. Antonio accusa anche il vecchio pazzo di essere un ridicolo vanesio che,

pur senza possedere talento alcuno, si ritiene un supremo cantante e compositore. Suoi comparì sono un mostruoso nano, un castrato gobbo di nome Pitichinaccio, e il dottore della Piramide, vale a dire il famigerato Splendiano Accoramboni, di cui Salvatore ha già avuto la “fortuna” di fare conoscenza. Antonio confessa a Salvatore che la Maddalena da lui dipinta porta i tratti della bella Marianna, di cui si è innamorato a prima vista, incontrandola per caso nella dimora del vecchio Capuzzi. Antonio racconta inoltre che dopo aver scoperto l’inclinazione del giovane per la graziosa nipote, Capuzzi è andato su tutte le furie e ha fatto divieto ad Antonio, che fino a quel giorno gli aveva acconciato barba e capelli, di rimettere piede in casa sua. Antonio è disperato perché teme che Capuzzi riesca ad ottenere la dispensa per poter sposare la nipote. Salvatore lo rincuora rammentandogli l’amore di Marianna e gli promette il proprio aiuto. I due escogitano insieme un piano: una sera un bravo, su istruzione di Salvator Rosa, fa ruzzolare giù dalle scale in malo modo Capuzzi, mentre questi conduce a casa il suo fedele Pitichinaccio; al vecchio babbeo viene fatto credere di avere una gamba fratturata. Il vecchio comincia ad urlare per il dolore e la paura ed Antonio, che finge di passare di lì per caso, gli presta i primi soccorsi; a quel punto Capuzzi, intenerito dal gesto del giovane, si ricrede sul suo conto e gli concede di essere riaccompagnato nel suo appartamento da lui. All’insaputa di Capuzzi, che è immobilizzato a letto con una stretta fasciatura, Marianna e Antonio trascorrono un po’ di tempo insieme e si scambiano tenere promesse d’amore.

Nel quarto capitolo si apprende che Capuzzi ha scoperto l’imbroglio ordito da Salvatore e Antonio ed è andato su tutte le furie, minacciando ritorsioni contro i due malandrini. Il vecchio sciocco si è altresì convinto che Marianna non abbia avuto alcuna parte nella vicenda e ogni giorno che passa spera con ardore crescente che la piccola voglia accondiscendere al suo desiderio di essere presa in moglie. La fanciulla, furba e intelligente, approfitta della dabbenaggine dello zio per ottenere da lui ciò che desidera. D’accordo con Salvatore e Antonio, Marianna persuade Capuzzi ad

accompagnarla al teatro fuori Porta del Popolo, per vedere lo spettacolo del signor Formica, un mirabile attore che mette in scena il personaggio di Pasquariello, e che nella vita privata è avvolto da un impenetrabile mistero. Capuzzi, benché dubbioso e timoroso, accondiscende alla richiesta di Marianna e la accompagna a teatro, insieme a Pitichinaccio e al dottor Piramide; la gente, alla vista di questa stramba e ridicola compagnia, non può trattenere le risa. Sulla strada del ritorno lo sparuto gruppo viene avvicinato da quattro losche figure, che paiono fantasmi e che afferrano il dottor Piramide per poi fuggire indisturbati nel buio della notte. Poco dopo un'altra turba si getta su Capuzzi e Pitichinaccio, malmenandoli a dovere. Uno di quegli uomini è Antonio, che si fa riconoscere da Marianna. L'arrivo improvviso degli sbirri ingenera grande confusione: si ingaggia una lotta furiosa tra i due schieramenti e il gruppo di pittori travestiti da diavoli, capitanati da Antonio, sembra avere la peggio; l'intervento provvidenziale di Salvatore mette al riparo Antonio e determina la sconfitta degli sbirri. L'agguato a Capuzzi, che avrebbe dovuto concludersi con il suo rapimento, fallisce per merito di Michele, sorta di guardia del corpo del vecchio che segue guardingo il ridicolo corteo all'uscita da teatro e che nota subito strani movimenti nelle ombre della notte. Salvatore tranquillizza Antonio dicendogli che il Signor Formica, sorta di mago che pratica strane arti, lo aiuterà a realizzare il suo sogno d'amore. Salvatore progetta di far tornare di nuovo Capuzzi a teatro, e lì di rapire la bella Marianna.

Nel capitolo quinto Capuzzi, infuriato contro Antonio e Salvatore per avere ordito un tremebondo attacco a suo danno, riceve l'inaspettata visita di Nicolò Musso, il proprietario del teatro fuori Porta del Popolo. Per convincere il vecchio a rimettere piedi in quel teatro, Musso si profonde in elogi designando il padrone di casa come un eccelso compositore e chiedendogli il permesso di poter fare cantare i suoi pezzi, l'indomani, dal signor Formica. Non se ne va però prima di avere ottenuto la promessa che Capuzzi assisterà alla rappresentazione; Musso lo rassicura dicendogli che i suoi compagni lo ricondurranno a casa, una volta finito lo spettacolo, onde

garantire la sua incolumità. Una volta a teatro, sulla scena appare Pasquariello, che canta le arie di Capuzzi imitando la ridicola gestualità del compositore. Capuzzi assiste alla messinscena di se stesso e delle proprie avventure con estasi ed entusiasmo, senza rendersi conto della feroce parodia di cui è invece oggetto. Ad un certo punto della rappresentazione però il “vero” Capuzzi, quello seduto in platea, ha uno sbotto d’ira e si alza in piedi urlando come un forsennato, perché il suo doppio sulla scena ha commesso un atto scellerato, accordando alla nipote Marianna il permesso di sposarsi con il giovane Antonio. Approfittando di questo momento in cui Capuzzi è fuori di sé, Antonio si avvicina a Marianna e fugge con lei alla volta di Firenze, senza che il vecchio se ne accorga. Questi, dal canto suo, viene portato via dagli sbirri, con l’accusa di avere attentato alla vita dell’attore che lo impersonava sulla scena.

Nel sesto e ultimo capitolo si assiste alla triste vicenda di Capuzzi, che non solo si vede privato della sua amata, scappata con l’odiato rivale, ma anche della compagnia dei due fedeli seguaci, che passano entrambi a miglior vita, il povero Pitichinaccio e lo stravagante Splendiano Accoramboni. Salvatore, che viene da tutti ritenuto il principale responsabile delle disgrazie del vecchio, diventa oggetto di malevole dicerie e subisce la persecuzione degli Accademici di San Luca, che non gli perdonano di avere imposto loro Antonio Scacciati. Spinto da uno stato d’animo in cui la rabbia si unisce alla malinconia, Salvatore dipinge due quadri che suscitano un terribile scandalo in tutta Roma, poiché nelle figure rappresentate si celano i tratti di illustri personalità cittadine. Salvatore si decide a lasciare Roma, con il solo rimpianto di dover abbandonare Caterina e le sue figliole; accetta l’invito del duca di Toscana, che da tempo esprime il desiderio di averlo ospite a Firenze. Nella città toscana riceve tutti gli onori che gli spettano di diritto; Salvatore raduna inoltre attorno a sé i poeti e gli uomini di scienza più celebri dell’epoca, ricevendoli in una bella dimora che riesce ad acquistare coi profitti della vendita dei suoi quadri; queste riunioni vengono denominate *Accademia de’ Percossi*. A Firenze frequenta Antonio

e Marianna, che conducono una vita serena e spensierata; il giovane è soddisfatto di come procede la sua attività di pittore, nella quale ottiene successi e onori, tuttavia la sua felicità è offuscata dal rimorso: né lui né la moglie riescono a perdonarsi per avere gabbato il di lei zio, signor Pasquale Capuzzi, e desiderano entrambi di tutto cuore riconciliarsi con lui. Un giorno Antonio si reca dall'amico Salvatore per esprimergli tutta la sua preoccupazione: il vecchio Capuzzi è riuscito ad entrare nelle grazie del nipote del Papa, il quale gli ha promesso di far annullare il matrimonio contratto regolarmente da Antonio e Marianna e di ottenere altresì la dispensa per potere sposare lui stesso la nipote. Antonio rischia inoltre l'arresto, con l'accusa di avere rapito la bella Marianna. Salvatore è desolato perché comprende immediatamente di essere l'indiretto responsabile di tutta la spiacevole vicenda: all'origine della persecuzione di Antonio è l'odio del nipote del papa per Salvatore, il quale lo ha raffigurato con toni non troppo lusinghieri in uno dei suoi quadri. Salvatore si dice impotente di fronte alla forza dei nemici di Antonio, però confida di poter ottenere l'aiuto di una persona straordinaria, il signor Formica. Pasquale Capuzzi viene invitato ad una riunione dell'*Accademia de' Percossi*, e benché sulle prime sia dubbioso vista la presenza di Salvatore Rosa, il vecchio pazzo si rabbonisce ben presto, non appena gli viene servito un abbondante pranzo annaffiato da vini pregiati. Spesso la compagnia rallegra i propri incontri mettendo in scena piccoli spettacoli improvvisati, ed anche quel giorno la pratica viene rispettata. Quale non è lo stupore di Capuzzi quando vede uscire da dietro le scene del teatrino allestito in casa di Salvatore l'attore Formica, negli abiti di Pasquariello! Il vecchio comincia a strepitare e a sbraitare, minacciando col pugno l'attore. Sulla scena vengono riproposte, come già nel teatro di Nicolò Musso, le avventure di Capuzzi, ma con un diverso epilogo: Pasquariello racconta che Capuzzi è riuscito a sposare Marianna, ma la fanciulla, che ben presto sente la mancanza dell'amato Antonio, muore di consunzione nel fiore degli anni. Sulla scena appare una bara, con all'interno il corpo della giovane; il feretro è seguito

da un Pasquale Capuzzi al colmo della disperazione e del dolore. Ai lamenti del Capuzzi sulla scena fanno eco quelli del Capuzzi “vero”, seduto in platea. La scena si fa tutta buia all’improvviso, e in mezzo a fulmini e tuoni appare la figura di un fantasma che ha i lineamenti di Pietro, il defunto fratello di Capuzzi; questi lancia un’orrenda maledizione contro il vecchio, per avere provocato la morte della giovane Marianna. Il signor Pasquale cade dalla poltrona, privo di conoscenza; quando riprende i sensi ha ancora davanti agli occhi la scena terrificante ed è ancora fuori di sé per la paura. Gli accademici cercano di calmarlo, assicurandogli che la morte di Marianna è avvenuta solo nella finzione teatrale; a quel punto Capuzzi vede entrare nella stanza la nipote e il marito Antonio che supplicano il suo perdono. Capuzzi, grazie alla veridicità con cui è stata allestita la rappresentazione e all’orrore che essa ha destato nel suo animo, comprende a quali sciagure e dolori sarebbe andato incontro se avesse portato a compimento il suo folle progetto. Chiede di poter vedere il signor Formica, artefice della sua “guarigione” interiore, per complimentarsi con lui e ringraziarlo. Quando Pasquariello si toglie la maschera per rivelare il proprio vero volto, hanno tutti un moto di sorpresa nel vedersi di fronte Salvator Rosa! I romani, che non hanno voluto accettare le severe critiche che il pittore avanzava nei loro confronti attraverso i suoi quadri e le sue poesie, hanno invece applaudito agli scherni che questi rivolgeva loro sotto le mentite spoglie del signor Formica.

Capuzzi chiede a Salvatore di intercedere per lui presso Antonio: il vecchio desidera vivere i suoi ultimi anni insieme alla giovane coppia e vuole che questi accettino da parte sua una cospicua dote. La riconciliazione viene suggellata da una magnifica cena, che segna il lieto fine della storia.

Il racconto subisce diverse modifiche nella versione francese, che coincidono soprattutto con la soppressione, tanto a livello di singole frasi quanto di interi, lunghi passaggi; nell’impossibilità di offrire una panoramica completa ed esaustiva, che richiederebbe uno spazio che va ben

oltre quello che abbiamo a disposizione in questa sede, cercheremo di illustrare come incide sull'economia del testo questa modalità traduttiva basata sulla semplificazione portata alle sue estreme conseguenze scegliendo, nell'ampia messe di materiale da noi selezionato, gli esempi che ci sembrano più significativi e rilevanti.

Il primo esempio di omissione si riscontra a livello del titolo, che suona come segue nell'originale: *Signor Formica. Eine Novelle*. La designazione esplicita del racconto in termini generici (*eine Novelle*) è da vedersi come un omaggio al Boccaccio, e questo in un duplice senso: in riferimento alla struttura narrativa impiegata (l'artificio della cornice narrativa dei *Serapionsbrüder*) e al tipo di comicità che caratterizza il racconto in questione: la tipizzazione dei personaggi, la centralità del tema amoroso, rappresentato nei suoi risvolti più divertenti, le grossolane scene di botte, le astuzie e scaltrezze degli uni contrapposte alla dabbenaggine e alla ridicolaggine degli altri, un tipo di comicità "tutta italiana" che troviamo nel *Decamerone* e che va poi a confluire, qualche secolo più tardi, nel repertorio della Commedia dell'Arte. Personaggi come Capuzzi, il Dottor Piramide, il mostruoso Pitichinaccio ma anche l'abile e intelligente Pasquariello, inscenato da Salvator Rosa, derivano direttamente dal mondo variegato, giocoso e "aggressivo" della Commedia dell'Arte italiana, che Hoffmann conosce grazie soprattutto alle opere del veneziano Carlo Gozzi.¹ Tutti questi impliciti ma significativi riferimenti si perdono nella traduzione la quale, come in altre circostanze, espunge il sottotitolo.

Il titolo, dal canto suo, viene arbitrariamente modificato: in quello del testo originale campeggia il personaggio del Signor Formica, una creatura misteriosa che fa la sua prima comparsa circa a metà racconto e la cui identità viene svelata solo alla fine (con un vero e proprio *coup de théâtre* il personaggio depone il proprio abito di scena e la propria maschera, rivelando di essere il pittore e poeta Salvator Rosa). Il lettore prova

¹ L. Pikulik, op. cit., pp.185-191.

inizialmente una certa perplessità poiché non comprende a chi si riferisca il titolo, dato che il signor Formica viene introdotto solo nel quarto capitolo; anche dopo la sua entrata in scena la scelta del titolo continua ad apparire immotivata al lettore, dato che il personaggio in questione ricopre un ruolo di secondo piano; si deve attendere la conclusione del racconto e la sorprendente rivelazione fatta da Salvator Rosa per riuscire a cogliere appieno la rilevanza e la centralità del *Titelheld*. La traduzione francese banalizza questo processo di graduale svelamento, privando il racconto di tutto il suo *côté* enigmatico: poiché il signor Formica altro non è che il doppio scenico di Salvator Rosa, ed il vero eroe di tutta la storia è quest'ultimo, ecco che Loève-Veimars sostituisce il titolo *Signor Formica* con quello, ben più esplicito e trasparente di *Salvator Rosa*.

Quanto alla suddivisione del testo, quello di partenza, come abbiamo già avuto modo di osservare nel corso del precedente capitolo, consta di sei sezioni non numerate, ognuna delle quali è preceduta da una sorta di titolo-riassunto, in cui un narratore esterno ed onnisciente descrive per sommi capi quanto verrà narrato nel corso del capitolo in oggetto. Loève-Veimars mantiene la medesima scansione del testo, ma interviene sui titoli dei singoli capitoli, introducendo la numerazione per conferire maggiore chiarezza e sostituendo i commenti del narratore con il solo nome di un personaggio. La versione francese, che si trova ad essere dunque profondamente semplificata rispetto all'originale, è caratterizzata anche in questo caso dall'eliminazione degli interventi metatestuali, dalla procedura della *mise en abîme* che costituisce uno dei fulcri della prosa hoffmaniana. Nel primo capitolo, addirittura, Loève-Veimars procede ad una soppressione totale, e designa la sezione in questione solo grazie all'utilizzo di un numero romano.¹ Avremo cura di indicare, di volta in volta, in che modo il traduttore procede alla presentazione dei singoli capitoli.

¹ Questo il modo in cui viene presentato nell'originale il primo capitolo: «Der berühmte Maler Salvator Rosa kommt nach Rom und wird von einer gefährlichen Krankheit gefallen. Was ihm in dieser Krankheit begegnet.»,¹ di cui non rimane alcuna traccia nella versione francese. Le citazioni

La procedura traduttiva che consiste nell'eliminazione degli interventi diretti del narratore si ripete anche all'interno del corpo del testo: nel testo originale il narratore si rivolge, come già anche in altri racconti, direttamente al lettore, instaurando con lui un rapporto fatto di familiarità e complicità, avente lo scopo di coinvolgerlo direttamente nella storia che egli si appresta a raccontare; il traduttore invece, pur menzionando il suo destinatario, non lo interpella in maniera diretta e parla di lui alla terza persona, creando così una distanza che nel testo di partenza non sussiste.

Hoffmann:

«So erging es auch dem wackern Maler Salvator Rosa, dessen lebendige Bilder Du, geliebter Leser, gewiß nie ohne gar besondere, herzinnigliche Lust angeschaut haben wirst.»¹

Loève-Veimars:

«C'est ce qui arriva au grand peintre Salvator Rosa, dont les tableaux pleins de vie n'ont certainement jamais été contemplés par mon lecteur sans une jouissance intérieur et toute particulière.»²

Poco oltre il narratore, che sta descrivendo l'esistenza avventurosa di Salvator Rosa, prende le distanze dai testi biografici che dipingono l'artista italiano come un essere spregevole e malvagio, capace dei peggiori misfatti;

dal tedesco, salvo diversa indicazione, sono tratte dalla seguente edizione: E.T.A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, in *Sämtliche Werke*, a cura di H. Steinecke et al., Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, vol. 4, 2001. La presente citazione è tratta dal racconto *Signor Formica*, ibid., p. 922.

Questa la versione in italiano (la presente citazione e le successive sono tratte dalla seguente edizione: E.T.A. Hoffmann, *I confratelli di San Serapione*, in *Romanzi e racconti*, a cura di C. Pinelli, Torino, Einaudi, vol. II, 1969): «I. Il celebre pittore Salvator Rosa arriva a Roma e cade gravemente ammalato. Quello che gli succede durante la malattia.» (*Signor Formica*, ibid., p. 690).

¹ *Signor Formica*, p. 922. Versione italiana: «Così successe anche all'ottimo pittore Salvator Rosa, i cui quadri così vivaci, amato lettore, tu hai certamente guardato con una gioia particolare.» (*Signor Formica*, p. 690)

² *Salvator Rosa*, p. 137.

egli si rivolge direttamente al lettore e cerca di coinvolgerlo nel discorso, di far sì che questi si schieri dalla sua parte e condivida il suo giudizio su Salvator Rosa. Di nuovo Loève-Veimars sopprime l'*adresse au lecteur*, oltre a sintetizzare il passaggio in due sole frasi.

Hoffmann:

«Genug! ich glaube von allen bösen Gerüchten, die den wackern Salvator einen ruchlosen Räuber und Mörder schelten, durchaus nicht ein Wörtlein, und wünsche, daß du, geliebter Leser, gleiches Sinnes mit mir sein mögest. »¹

Loève-Veimars:

«N'ajoutons donc pas foi à ces bruits, qui firent du brave Salvator un brigand et un assassin.»²

Segue immediatamente un lungo passaggio nel quale il narratore anticipa al lettore come intende rappresentare nel suo racconto il personaggio di Salvator Rosa. Loève-Veimars omette per intero questo intervento metatestuale che denuncia esplicitamente il carattere *fictionnel* del testo.

«Außerdem würde ich befürchten müssen, daß Du vielleicht gegen alles, was ich von dem Meister Dir zu erzählen, eben im Begriff stehe, einige Zweifel hegen könntest, da Dir mein Salvator, wie ich gedenke, als ein Mann erscheinen soll, in Feuer und Leben glühend und sprühend, aber dabei mit dem treuesten, herrlichsten Gemüt begabt, das oft selbst die bittre Ironie zu beherrschen weiß, die sich, wie bei allen Menschen tiefen Geistes, aus der klarsten Anschauung des Lebens gestaltet. Übrigens ist es ja wohl

¹ *Signor Formica*, p. 924. Versione italiana: «Per concludere, di tutti questi discorsi che accusano il prode Salvator Rosa di essere un brigante e un assassino spietato, io non credo neppure una parola, e mi auguro che anche tu, amato lettore, la pensi come me. » (*Signor Formica*, p.692)

² *Salvator Rosa*, p. 139.

bekannt, daß Salvator ein eben so guter Dichter und Tonkünstler, als Maler war. Sein innerer Genius tat sich kund in herrlicher Strahlenbrechung.»¹

Ad essere oggetto di semplificazione è poi il ritratto del dottor Splendiano Accoramboni, un ridicolo ometto che suscita l'ilarità generale al suo passaggio, tanto per il suo aspetto fisico non proprio avvenente, quanto per il suo originale modo di vestire. Insieme a Pitichinaccio e Capuzzi il dottor Piramide, come viene comunemente chiamato il lestofante dai suoi conoscenti, rappresenta una tipica figura della Commedia dell'Arte (o del mondo bizzarro e fantasmagorico dipinto da Jacques Callot); il carattere grottesco dei tre personaggi, che Hoffmann non si stanca di mettere in evidenza attraverso descrizioni dettagliate dal sapore ironico e giocoso, esprime la predilezione dell'autore per tutto ciò che è deforme e disumanizzato. Sopprimendo il lungo enunciato nel quale viene descritta la parrucca indossata da Splendiano, che viene paragonata ad un bozzolo di seta, Loève-Weimars non fa altro che mortificare il gustoso ritratto del personaggio, su cui invece Hoffmann indugia con piacere.

Hoffmann:

«Diese kleine absonderliche Figur hatte sich in eine unbillige Menge großgeblühten² venetianischen Damastes, die zu einem Schlafrock verschnitten, gesteckt, dicht unter der Brust einen breiten ledernden Gurt umgeschnallt, an dem ein drei Ellen langer Stoßdegen hing, und auf der schneeweißen Perücke eine hohe spitze Mütze, die dem Obelisk auf dem Petersplatz nicht unähnlich, aufgerichtet. Da besagte Perücke, einem wirren, zerzausten Gewebe gleich, dick und breit über den ganzen Rücken

¹ *Signor Formica*, p. 924. Versione italiana: «Altrimenti temo che tu possa mettere in dubbio tutto quello che ti racconterò della vita del maestro. Nel mio racconto Salvatore sarà un uomo pieno di vita e di ardore; anche i suoi sentimenti d'onore e di devozione tuttavia, avranno più di una volta ragione dell'amara ironia che, in lui come in ogni spirito profondo, origina dall'aver guardato con disincanto alla vita. Quanto alle sue altre qualità, è ben noto che Salvatore, oltre che poeta, fu altresì valente poeta e ceramista, il cui genio interiore si irradiava con magnifica luminosità.» (*Signor Formica*, p.693)

² Nelle versione francese è assente anche questa notazione sull'abito di Accoramboni, che contribuisce a renderlo ancora più buffo nella sua eccentricità e pacchianeria.

herabbauschte, so konnte sie füglich für den Cocon gelten, aus dem der schöne Seidenwurm hervorgekrochen.»¹

Loève-Weimars:

«Cette petite et singulière figure s'était enveloppée d'une quantité disproportionnée de damas de Venise dont on avait taillé une robe de chambre; elle s'était ceinte d'une large ceinture en cuir, à laquelle était suspendue une rapière longue de trois aunes; et sur sa perruque blanche comme la neige, elle avait érigé un bonnet haut et pointu, qui ne ressemblait pas mal à l'obélisque de la place Saint-Pierre.»²

Ad essere oggetto di semplificazione sono anche le scene che ritraggono i gesti compiuti dai personaggi; è piuttosto frequente che, di fronte ad una sequenza di diverse azioni il traduttore, forse sospinto dalla fretta, abbia la tendenza a sacrificarne qualcuna. Un esempio interessante è rappresentato dal passaggio che riportiamo qui di seguito, relativo alla visita che il povero Salvator Rosa, malato e sofferente, riceve da Splendiano Accoramboni, un cialtrone che si fa passare per un valente dottore. Nell'originale il narratore registra con puntigliosa attenzione ogni movenza del vecchio imbrogliatore, che appare tanto più ridicolo nel suo tentativo di sbalordire gli astanti atteggiandosi a uomo di scienza ed eseguendo a modo suo tutte quelle operazioni che contraddistinguono la professione medica. La versione francese sacrifica alcuni elementi di questa successione (sopprimendo la frase «faßte seine Hand» e il verbo «schnaufte»), facendo perdere alla scena un po' della sua plasticità. Rileviamo inoltre che nel medesimo brano il traduttore omette anche la frase che descrive l'atmosfera lugubre e triste che

¹ *Signor Formica*, p. 928. Versione italiana: «Quella figura stravagante era paludata in una quantità incredibile di damasco veneziano a grandi fiori, che gli serviva da veste da camera. Sotto al petto s'era affibbiata una larga cintura di cuoio dalla quale pendeva uno spadone lungo tre braccia e sulla parrucca bianca come la neve s'era piantato un berretto alto e acuminato, molto simile all'obelisco di piazza San Pietro. E siccome questa parrucca arruffata e spettinata gli scendeva fino a metà della schiena, sembrava il bozzolo dal quale stava uscendo quel bel baco da seta.» (*Signor Formica*, pp. 694-695)

² *Salvator Rosa*, p.142.

regna nella stanza in quella particolare circostanza («welches in der andächtigen Todesstille, in die alle versunken, wunderbar genug klang»), durante la quale si teme per la vita del pittore napoletano. L'espunzione si spiega forse con l'incoerenza che il traduttore deve avere riscontrato tra il tono generale del racconto, che è improntato al riso, alla leggerezza e alla comicità, e la vaga inquietudine che viene invece veicolata dalla suddetta proposizione.

Hoffmann:

«So so, sprach der Doktor, strich sich schmunzelnd den Bart, näherte sich so gravitatisch, als es der lange Stoßdegen, mit dem er überall an Stühlen und Tischen hängen blieb, nur zulassen wollte, dem Kranken, faßte seine Hand, befühlte seinen Puls, indem er dabei ächzte und schnaufte, welches in der andächtigen Todesstille, in die alle versunken, wunderbar genug klang. Dann nannte er einhundert und zwanzig¹ Krankheiten auf lateinisch und griechisch, die Salvator nicht habe. »²

Loève-Veimars:

«Bien, bien, dit le docteur ; et se frottant la barbe en souriant, il s'approcha du lit avec autant de gravité que le permettait sa longue rapière qui s'accrochait aux chaises et aux tables, tâta le pouls du malade en haletant, nomma en grec et en latin cent maladies que Salvator n'avait pas. »³

Lo stesso dicasi per questa scena movimentata che ritrae Salvatore in un momento di parossismo: anche in questo caso il traduttore si mostra

¹ Come avremo modo di constatare anche in altre circostanze Loève-Veimars è piuttosto negligente nella resa dei numeri, tant'è che «einhundert und zwanzig» diventa nella traduzione «cent».

² *Signor Formica*, p. 929. Versione italiana: «-Bene bene- disse il dottore; si lisciò sorridendo la barba e con tutta la gravità permessagli dal suo spadone che si impigliava dappertutto nei tavoli e nelle sedie, si avvicinò all'ammalato, gli prese la mano, gli tastò il polso, sospirando e borbottando in una maniera che era tanto più strana nel silenzio religioso in cui tutti erano caduti. Quindi disse il nome latino e anche quello greco di centoventi malattie che certamente Salvatore non aveva [...]» (*Signor Formica*, p.695)

³ *Salvator Rosa*, p.142.

scarsamente scrupoloso e non riproduce con esattezza tutte le fasi e tutti i movimenti del personaggio, spezzando così il ritmo concitato e convulso che caratterizza invece l'originale. La frase che viene soppressa è significativa anche dal punto di vista del contenuto, poiché allude allo stato d'animo del personaggio: l'energico balzare fuori del letto del pittore, che pochi istanti prima giaceva immobile come morto, è segno della rabbia furiosa che Salvatore prova nei confronti di Splendiano Accoramboni, che con i suoi intrugli ha rischiato di mandarlo all'altro mondo. Non è da escludere, benché il narratore non vi faccia mai esplicitamente riferimento, che i sentimenti di avversione che Salvatore nutre nei confronti di questo farabutto lo inducano in seguito ad abbracciare la causa di Scacciati non solo in nome dell'amicizia che lo lega al giovane, ma anche per obbedire a uno spirito di rivalsa (a cadere vittima dei piani di Salvatore infatti non è solo Capuzzi, il principale antagonista di Antonio, ma sono anche i suoi compari, Pitichinaccio e Accoramboni).

Hoffmann:

«Eines Tages begab es sich, daß Salvator, der kaum ein Glied zu rühren fähig schien, plötzlich in brennende Fieberglut geriet, erkräftigt aus dem Bette sprang, die vollen Arzneiflaschen ergriff, und sie wütend durch das Fenster schleuderte.»¹

Loève-Veimars:

«Un jour, il arriva que Salvator, qui paraissait à peine capable de se mouvoir, tomba dans le paroxysme d'une fièvre brûlante. Il saisit les fioles qui contenaient la potion et les jeta en fureur par la fenêtre.»²

¹ *Signor Formica*, p.930. Versione italiana: «Un giorno avvenne che Salvatore, che non poteva più muovere un dito, fosse preso da un febbre violento il quale lo spinse a saltare infuriato fuori dal letto, a prendere le bottiglie piene di medicina ed a buttarle fuori dalla finestra.» (*Signor Formica*, p.696)

² *Salvator Rosa*, p.143.

Qualcosa di analogo nel seguente passaggio, che descrive la reazione infuriata del dottor Splendiano Accoramboni nel momento in cui si rende conto di essere stato gabbato da dama Caterina. Il grottesco omiciattolo tenta per l'ennesima volta di portare a termine una truffa seguendo una pratica ormai collaudata: spacciandosi per medico, si avvicina ai grandi pittori non appena ha sentore che questi sono malati e, in cambio delle sue sedicenti cure, si fa promettere loro un quadro, come umile e modesta ricompensa. Una volta entrato in casa di dama Caterina, prima ancora di aver "visitato" Salvatore, il sedicente dottore si informa infatti presso la padrona di casa circa le tele che il celebre pittore napoletano ha portato con sé, avanzando immediatamente la richiesta di riceverne una. La donna, che ha subodorato l'inganno, gli lascia intendere che la cassa vicino alle scale è piena di belle opere di Salvatore; quale non è la sorpresa del bizzarro dottore quando questi scopre che all'interno della cassa sono invece custoditi vecchi abiti sgualciti del marito di Caterina, che la vedova conserva da anni! L'ometto urla e saltella come una marionetta, dando vita ad una delle tante scene comiche e ridicole del racconto. In questo passaggio Loève-Veimars non fa alcun cenno né allo sgradevole gesto dello scricchiolare dei denti («er knirschte mit den Zähnen») né alla pungente e ben poco lusinghiera comparazione che descrive la furia con cui Accoramboni inveisce contro Caterina e il povero infermo («wie aus der Mündung einer Kanone geschossen»).

Hoffmann:

«Als nun aber Frau Caterina die Kiste öffnete, und der Doktor Splendiano die alten Mäntel und das zerrissene Schuhwerk¹ zu Gesichte bekam, rollten seine Augen wie ein Paar Feuerräder im Kopfe; er knirschte mit den Zähnen, stampfte mit den Füßen, übergab den armen Salvator, die Witwe,

¹ La smania di semplificazione induce il traduttore a trascurare un dettaglio: nella cassa, oltre ai vecchi cappotti («die alten Mäntel», che Loève-Veimars rende con «les vieux manteaux»), vi sono anche delle scarpe bucate («und das zerrissene Schuhwerk»).

das ganze Haus, allen Teufeln der Hölle, und stürzte pfeilschnell, wie aus der Mündung einer Kanone geschossen, fort zum Hause hinaus.»¹

Loève-Veimars:

«Mais lorsque dame Caterina ouvrit la caisse et que le docteur Splendiano aperçut les vieux manteaux déchirés, il roula ses yeux dans leurs orbites, comme deux comètes enflammées, et trépignant des pieds, il voua le pauvre Salvator, la veuve et la maison entière à tous les démons de l'enfer ; puis il partit avec la rapidité d'un trait.»²

Un'altra circostanza nella quale il traduttore impoverisce la descrizione della scena omettendo di riprodurre, momento dopo momento, tutte le azioni che vengono compiute, è quella dell'incontro tra il giovane Antonio Scacciati e Salvator Rosa, che avviene al capezzale di quest'ultimo. Loève-Veimars trascura di precisare che il cerusico, nonché aspirante artista, bacia la mano del maestro («küßte sie»): la scelta del traduttore rientra in un progetto di sistematica semplificazione, del quale abbiamo avuto diverse conferme fino qui, oppure è dettata dalla volontà di non urtare la sensibilità del lettore francese? E' probabile infatti che il traduttore abbia giudicato sconveniente ritrarre un uomo che bacia la mano di un altro uomo con foga e ardore, benché il gesto sia dettato dall'ammirazione e dalla deferenza che Antonio prova nei confronti di Salvatore.³

Hoffmann:

¹ *Signor Formica*, pp. 930-931. Versione italiana: «Ma quando la signora Caterina ebbe aperto la cassa e il dottor Splendiano vide i mantelli vecchi e le scarpe logore, gli occhi gli incominciarono a turbinare come due fuochi d'artificio. Scricchiolando i denti, pestando i piedi, mandò all'inferno il povero Salvatore, la vedova, tutta la casa e si precipitò fuori dalla porta come se l'avessero sparato dalla bocca d'un cannone.» (*Signor Formica*, p.696)

² *Salvator Rosa*, pp. 143-144.

³ Una simile *retenue* è stata riscontrata anche nel racconto *La cour d'Artus*, in relazione al rapporto di simpatia che si instaura tra Traugott e il giovane Berklinger.

«Da stürzte ein junger Mensch von hübschem Ansehn, der an seinem Bette gestanden, und den er jetzt erst gewahrte, nieder auf die Knie, ergriff seine rechte Hand, küßte sie, benetzte sie mit heißen Tränen [...].»¹

Loève-Veimars:

«Un beau jeune homme de bonne mine, qui se tenait debout auprès de son lit, et qu'il aperçut alors pour la première fois, se jeta à genoux, saisit sa main droite, l'arrosa de larmes brûlantes [...].»²

Durante il colloquio fra Antonio e Salvatore il discorso cade sul ridicolo Splendiano Accoramboni; Antonio informa Salvatore circa la cattiva fama di cui gode in Roma lo strano uomo, in virtù degli imbrogli che da anni pratica a danno di artisti sia italiani che stranieri. Data la sua passione per l'arte, Accoramboni è costantemente informato circa la presenza, in città, di pittori ammalati, cui si affretta a prestare soccorso, chiedendo in cambio un'opera di valore. Le sue cure sono talmente forti da condurre spesso e volentieri il malcapitato alla tomba; poiché il cadavere del pittore di turno viene seppellito presso la Piramide di Cestio, al loro "benefattore", che si appropria a quel punto della loro eredità, viene affibbiato il nomignolo di Dottor Piramide. Loève-Veimars non riproduce con il dovuto scrupolo la dettagliata spiegazione che Antonio fornisce a Salvatore; nella sua versione viene in particolare omessa una precisazione che enfatizza l'avidità, la disonestà e il malanimo del personaggio (tramite la soppressione dell'enunciato con il quale Antonio fa riferimento alle onerose ricompense pretese dallo pseudodottore: «Daß Signor Splendiano dann immer das Beste wählt, was der Maler gefetrigt, und dann noch manches andere Bild mitgehen heißt, versteht sich von selbst»).

Hoffmann:

¹ *Signor Formica*, p. 931. Versione italiana: «Nello stesso momento un giovanotto dall'aspetto piacevole che stava ai piedi del letto, e che non aveva scorto prima, si precipitò sulle ginocchia, gli afferrò la mano destra coprendola di baci e di lacrime [...].» (*Signor Formica*, p.697)

² *Salvator Rosa*, p.144.

«Für die Kur läßt er sich ein Gemälde versprechen, das er, da nur besonders hartnäckige Naturen seinen kräftigen¹ Mitteln widerstehen, gewöhnlich aus dem Nachlaß des armen² fremden Malers holt, den sie nach der Pyramide des Cestius getragen und eingescharrt.³ Daß Signor Splendiano dann immer das Beste wählt, was der Maler gefetrigt, und dann noch manches andere Bild mitgehen heißt, versteht sich von selbst. Der Begräbnisplatz bei der Pyramide des Cestius ist das Saatfeld des Doktors Splendiano Accoramboni.»⁴

Loève-Weimars:

«Il se fait promettre un tableau pour salaire, et comme les constitutions obstinées peuvent seules résister à ses remèdes, il part à la succession de tous les artistes étrangers, qu'on ensevelit près de la pyramide de Cestius. Le cimetière placé auprès de la pyramide de Cestius est le champ où recueille abondamment le docteur Splendiano Accoramboni.»⁵

Giunti al secondo capitolo, il traduttore sostituisce di nuovo il titolo-riassunto dell'originale («Antonio Scacciati kommt durch Salvator Rosa's Vermittlung zu hohen Ehren. Er entdeckt die Ursache seiner fortdauernden Betrübnis dem Salvator, der ihn tröstet und zu helfen verspricht»)⁶ con il

¹ Loève-Weimars sopprime l'aggettivo «kräftig», con cui Hoffmann sottolinea ironicamente la «robustezza» dei rimedi preparati da Accoramboni.

² Nella versione francese viene omesso anche questo aggettivo, che esprime la compassione del narratore nei confronti dei malcapitati pittori che cadono nelle grinfie del turpe individuo.

³ Il traduttore conserva solamente uno dei due verbi («getragen und eingescharrt»), ritenendo superfluo specificare che i cadaveri vengono condotti al cimitero prima di essere sotterrati (nella sequela di azioni descritte nell'originale viene quindi «saltato un passaggio», come già in esempi precedenti).

⁴ *Signor Formica*, pp. 932-933. Versione italiana: «Per queste cure si fa promettere un quadro e siccome sono ben poche le nature così resistenti da sopportare le sue medicine, di solito il quadro se lo prende dall'eredità del povero pittore straniero che viene poi trasportato e seppellito nel cimitero vicino alla Piramide di Cestio. Si capisce che il signor Splendiano non sbaglia mai, sceglie sempre il meglio che il pittore abbia fatto e col quadro promesso fa scomparire anche qualche altra opera. Sicché il cimitero della Piramide di Cestio è il campo diligentemente coltivato dal dottor Splendiano Accoramboni, e questo gli ha dato il nome.» (*Signor Formica*, p.698)

⁵ *Salvator Rosa*, p.145.

⁶ *Signor Formica*, p.934. Versione italiana: «II. Grandi onori raggiunti da Antonio Scacciati con l'aiuto di Salvator Rosa. Egli racconta la causa delle sue continue tristezze al maestro, che lo conforta e gli promette di aiutarlo.» (*Signor Formica*, p.699)

nome del personaggio che maggiormente occupa la scena, Antonio Scacciati.¹ In questa seconda sezione, in cui Antonio confessa a Salvatore le proprie pene d'amore, viene presentato per la prima volta il compare di Splendiano Accoramboni, lo stravagante Pasquale Capuzzi, anch'esso oggetto di un ritratto dettagliato, in cui Hoffmann fa emergere tutto il ridicolo del personaggio. Come già nel caso del dottor Piramide, anche in questa circostanza la versione francese manca di scrupolo e di precisione, soprattutto per quanto attiene allo stravagante abbigliamento del personaggio (viene eliminato il riferimento alle calze grigie infiocchettate con nastri color giallo) e alla sua conformazione fisica (le secche ginocchia, che alludono alla bruttezza del personaggio).

Hoffmann:

«Auf die dicke, hellblonde Perücke hatte er einen hohen Hut mit einer stattlichen Feder gesetzt, er trug ein kleines, dunkelrotes Mäntelchen mit vielen blanken Knöpfen, ein himmelblaues, spanisch geschlitztes Wams, große, mit silbernen Frangen besetzte Stülphandschuhe, hellgraue Strümpfe über die spitzen Knie gezogen, und mit gelben Bändern gebunden, und eben solche gelbe Bandschleifen auf den Schuhen.»²

Loève-Weimars :

«Sur son épaisse perruque blonde, il portait un chapeau à haute forme surmonté d'un large panache ; son manteau rouge foncé était orné d'une multitude de boutons d'argent ; son justaucorps bleu de ciel était coupé à

¹ Il secondo capitolo della versione francese è, per l'appunto, il seguente: «II. Antonio Scacciati.» (*Salvator Rosa*, p.147)

² *Signor Formica*, p. 943. Versione italiana: «S'era piantato sulla voluminosa parrucca biondo-oro un cappello a punta con una penna imponente; portava una mantelletta color rosso cupo piena di bottoni scintillanti, un corpetto celeste, ritagliato e sparato alla spagnola, enormi guanti alla moschettiera guarniti di frange d'argento, uno spadone al fianco, calze grigioperla ben tirate sulle ginocchia ossute e legate con fiocchi di nastro giallo, ed altri fiocchi di nastro giallo alle scarpe.» (*Signor Formica*, p.705)

l'espagnole ; ses longs gants de daim étaient ornés de franges d'argent, ses souliers de rosettes jaunes ; et une longue épée d'estoc pendait à son côté.»¹

Vorremmo aggiungere inoltre qualche notazione circa il trattamento subito dalle forme aggettivali nella versione francese, per dimostrare quanto il testo d'arrivo si riveli approssimativo: nell'originale viene creata una netta contrapposizione tra la sfumatura chiara del colore della parrucca («hellblond») e il cupo cromatismo del mantello («dunkelrot»); Loève-Veimars, che forse non coglie questo voluto contrasto (con cui Hoffmann allude sardonicamente alla disarmonia del personaggio), rende con la dovuta precisione il secondo aggettivo («rouge foncé»), ma non il primo («blonde»). Lo stesso dicasi per il mantello striminzito («ein kleines [...] Mäntelchen»), le cui ridotte dimensioni (particolare su cui Hoffmann insiste doppiamente, tramite l'uso dell'aggettivo e del diminutivo con suffisso *-chen*) creano una buffa sproporzione con la gigantesca parrucca e l'imponente cappello («die dicke, hellblonde Perücke»; «ein[en] hoh[en] Hut mit einer stattlichen Feder»); non così però nella versione francese, ove l'aggettivo «klein» viene omissso.

Riteniamo invece che Loève-Veimars abbia optato per una buona soluzione nel rendere «blank», l'aggettivo che nel testo di partenza designa la lucentezza dei bottoni di Capuzzi, con il sintagma «d'argent», che enfatizza ulteriormente l'eccessiva pomposità dell'abbigliamento del vecchio.

Il personaggio non è solo ridicolo alla vista, è anche una creatura malevola che esprime la sua cattiveria ai limiti del diabolico, al pari di una nutrita schiera di altri personaggi hoffmanniani, attraverso una risata dal suono stridente e sgradevole, che ingenera malessere in chi lo ascolta. Questo significativo dettaglio non viene riprodotto nella versione francese.

Hoffmann:

¹ *Salvator Rosa*, p.154.

«Da maß mich Capuzzi von oben bis unten, brach dann in ein höhnisches Gelächter aus, und meinte, er habe gar nicht geglaubt, daß in dem Kopf eines armseligen Bartkratzers solche hohe Ideen spuken könnten.»¹

Loève-Veimars :

«A ces mots, Capuzzi me toisa de la tête aux pieds, et prétendit qu'il n'eût jamais soupçonné que des pensées aussi ambitieuses pussent germer dans la tête d'un misérable ratisseur de barbes. »²

Un altro dettaglio che cade nella descrizione di Capuzzi, e che contribuisce a offrire di lui un'immagine sgradevole e buffa al contempo, è la sua fastidiosa voce in falsetto. Il traduttore evita inoltre di assegnare al personaggio una qualificazione così poco lusinghiera come «niederträchtig», con cui il narratore del testo di partenza mette in rilievo la meschinità, la bassezza del personaggio.

Hoffmann:

«Noch in ein stärkeres Gelächter brach nun der niederträchtige Capuzzi aus, und quiekte in seinem scheußlichen Falsett: Ei mein süßer Signor Bartkratzer.»³

Loève-Veimars:

«Capuzzi se mit à rire aux éclats: -Eh! mon doux seigneur Barbier [...].»⁴

¹ *Signor Formica*, 949. Versione italiana: «Ma Capuzzi mi guardò dall'alto al basso, scoppiò in una risata di disprezzo e disse che non avrebbe creduto mai che nella testa di un miserabile barbiere potessero nascere simili idee.» (*Signor Formica*, p.709)

² *Salvator Rosa*, p.159.

³ *Signor Formica*, p.949. Versione italiana: «Ma quell'infame si mise a ridere ancora più forte stridendo con quel suo orribile falsetto: “Ehi, caro il mio signor barbiere [...].» (*Signor Formica*, p.709)

⁴ *Salvator Rosa*, p.159.

Salvator Rosa esprime tutta la sua comprensione e il suo incondizionato appoggio al povero Antonio, vittima insieme all'amata Marianna della follia senile di Capuzzi. Con un lungo discorso il pittore cerca di consolare il suo giovane amico e di rassicurarlo sul buon esito della vicenda. Il traduttore sorvola su quelle frasi in cui Salvatore, mostrandosi un abile e scaltro uomo di mondo, allude agli inganni che preparerà ai danni del vecchio Capuzzi per sottrarre alle sue grinfie la bella nipote. Salvatore è deciso a commettere anche i gesti più imprudenti, ardito e coraggioso com'è, pur di raggiungere lo scopo che si è prefissato. E' probabile che Loève-Veimars abbia soppresso questa parte del passaggio per non offrire un'immagine negativa del personaggio di Salvator Rosa, che è il vero protagonista della storia.

Hoffmann:

«Faßt Mut, Antonio statt zu klagen, statt liebeskrank zu seufzen und zu ohnmächteln, ist es besser, emsig zu sinnen auf Mariannas Rettung. -Gebt Acht, Antonio, wie wir den alten Geck bei der Nase herumführen wollen: das Tollste ist mir kaum toll genug bei derlei Unternehmungen! -Gleich auf der Stelle will ich sehen, wie ich mehr über den Alten und über seine ganze Lebensweise erfahre. Ihr dürft Euch dabei nicht blicken lassen, Antonio; geht nur fein nach Hause und kommt morgen in aller Frühe zu mir, damit wir den Plan zum ersten Angriff überlegen.»¹

Loève-Veimars:

¹ *Signor Formica*, pp.950-951. Versione italiana: «Animo, animo, Antonio! Invece di lamentarvi, invece di sospirare e di fare il patito, è meglio pensare sul serio al modo di salvare Marianna. Vedrete, Antonio, come meneremo per il naso il vecchio smanioso! Le peggiori pazzie mi sembrano niente per un'impresa di questo genere. prima di tutto voglio informarmi su quello che fa il vecchio e sul suo modo di vivere. Ma voi non fatevi vedere, Antonio; andate per benino a casa e tornate domani mattina presto da me per studiare il piano del primo attacco!» (*Signor Formica*, pp.710-711)

«Du courage, Antonio ; au lieu de gémir, de soupirer et d'être malade d'amour, il faut agir et sauver Marianna. Retourne à ton logis, et reviens demain de bonne heure.»¹

Nel terzo capitolo fa la sua entrata in scena Pasquale Capuzzi, che il lettore ha imparato a conoscere nel precedente capitolo, grazie al racconto di Antonio Scacciati. Lo stringatissimo titolo prescelto dal traduttore («Pasquale Capuzzi» preceduto, come di consueto, dal numero romano), che mette in primo piano il personaggio in questione, va a sostituire l'articolato commento del narratore tedesco, che riportiamo qui di seguito:

«Signor Pasquale Capuzzi erscheint in Salvator Rosa's Wohnung. Was sich dabei begibt. Listiger Streich den Rosa und Scacciati ausführen und dessen Folgen.»²

Salvatore, prima di mettere a punto i suoi piani, ha la necessità di conoscere perfettamente le abitudini di Capuzzi; un'amica delle figlie di Caterina, che abita nello stesso stabile di Marianna e dello zio, si prodiga per fornire al pittore le informazioni del caso. Salvatore apprende in questo modo che Capuzzi, che non riesce a fidarsi di nessuno, fa sorvegliare continuamente la nipote da un certo Pitichinaccio, suo compare di vecchia data, e per non indurre sospetti nella gente, fa travestire il povero nano con abiti femminili. E' consuetudine di Hoffmann soffermarsi a descrivere attentamente un personaggio prima di farlo entrare direttamente in azione. Nel caso di Pitichinaccio il narratore ne enfatizza soprattutto la bruttezza deforme, che ben si combina con quella di Capuzzi e del dottor Piramide, suoi inseparabili compagni.

Il ripugnante e disgustoso fantasma dell'originale («ein kleines scheußliches Gespenst») diventa nella versione francese, più

¹ *Salvator Rosa*, p.160.

² *Signor Formica*, p.951. Versione italiana: «III. Il signor Pasquale Capuzzi si presenta in casa di Salvator Rosa. Conseguenze di questa visita. Astuzia di Rosa e di Scacciati.» (*Signor Formica*, p.711)

eufemisticamente, un «petit monstre»; il traduttore si rifiuta inoltre di insistere eccessivamente sulla grottesca apparenza del miserabile esserino, evitando di accennare a dettagli mortificanti come gli occhi cavi e il viso flaccido e terreo («mit hohlen Augen und bleichen, schotternden Wangen»). Hoffmann:

«Statt dessen erscheint jeden Morgen und jeden Abend ein kleines scheußliches Gespenst mit hohlen Augen und bleichen, schotternden Wangen, das Zofendienste bei der holden¹ Marianna verrichtet.»²

Loève-Veimars:

«Chaque soir et chaque matin, un petit monstre, qui fait l'office de femme de chambre, se présente devant la pauvre Marianna.»³

Salvatore ha l'occasione di conoscere di persona il vecchio pazzo poiché questi, non appena viene a sapere che il celebre pittore è a Roma e ha desiderio di acquistare un'antica spinetta, gli fa recapitare nello studio uno strumento tarlato, di cui spera di sbarazzarsi al più presto. Lo scaltro Salvatore approfitta della visita per parlare al vecchio della bella nipote, e per metterlo a suo agio gli offre del buon vino. Il vecchio Capuzzi, che si sente lusingato da tante attenzioni e che spera in cuor suo di poter imbrogliare il pittore vendendogli a caro prezzo la malandata spinetta, si mostra gioviale e simpatico, fa cenno di apprezzare l'arte di Salvator Rosa e si crogiola nel proprio buonumore, distribuendo sorrisi, strizzando gli

¹ La frequenza con cui Hoffmann utilizza l'aggettivo «hold» in riferimento a Marianna serve ad insistere sulla contrapposizione esistente tra la bellezza e la leggiadria della giovane donna e la ripugnante bruttezza dei suoi accompagnatori (Capuzzi, Pitichinaccio, Accoramboni). Loève-Veimars, avverso alle ripetizioni, non sempre si cura di conservare il sema veicolato dal suddetto aggettivo; nel caso specifico egli sostituisce arbitrariamente «hold» con «pauvre», focalizzando l'attenzione del lettore su un concetto completamente diverso (sul ruolo di vittima della fanciulla, nei confronti della quale il narratore della versione francese esterna la sua compassione).

² *Signor Formica*, p.951. Versione italiana: «Invece mattina e sera arriva in casa una specie di fantasma mostruoso con gli occhi infossati e le guance incavate che fa da cameriera alla bella Marianna.» (*Signor Formica*, p.711)

³ *Salvator Rosa*, p.160.

occhietti, lasciandosi beatamente la barba e bisbigliando parole incomprensibili. Questo nuovo, gustoso ritratto di Pasquale Capuzzi focalizza soprattutto l'animo gretto e profittatore del personaggio: questi vuole infatti rifilare a Salvatore uno strumento vecchio e rotto per una cifra esorbitante e nell'attesa di concludere l'affare beve a volontà, essendo per lui il vino più gustoso se pagato dalle altrui tasche. Hoffmann si compiace inoltre di rilevarne la sconfinata dabbenaggine: Capuzzi non si rende minimamente conto di essere caduto in una trappola ordita da Salvatore, è anzi convinto di essere lui a poter gabbare il pittore napoletano. Nella sua tronfia stupidità ha anche la presunzione di essere un fine conoscitore d'arte, in grado di apprezzare la bellezza del quadro di Salvatore; in realtà il positivo giudizio che esterna nei confronti del talento pittorico di Rosa è influenzato dalla benevolenza che in quel momento egli prova per il padrone di casa, il quale lo vezzeggia servendogli bevande pregiate e proferendo parole di elogio nei suoi confronti.

Loève-Weimars semplifica al massimo la descrizione dell'atteggiamento assunto da Capuzzi, limitandosi a immortalarlo mentre beve vino e osserva i quadri di Salvatore; nella traduzione in particolare non viene riportato l'ironico giudizio del narratore, che nel testo di partenza si prende gioco della fallace convinzione di Capuzzi di essere un valente estimatore d'arte, sopprimendo la frase «dessen wunderbare Schönheit er sehr gut zu schätzen verstand»). Nella versione francese inoltre non viene fatto alcun cenno alle meschine riflessioni che il personaggio fa tra sé e sé («hatte er nun noch dazu die Hoffnung im Herzen, für ein abgelebtes morsches Spinett zehn Dukaten zu erhalten») e al conseguente buon umore che egli prova («so mußte ihm wohl ganz behaglich zu Mute werden»). Il traduttore omette altresì di rilevare il “linguaggio corporeo” di Capuzzi, vale a dire i gesti con cui questi esprime il proprio compiacimento («Diese Behaglichkeit äußerte er denn auch, indem er gar lieblich schmunzelte, die Äuglein halb zudrückte, sich fleißig Kinn und Zwickelbart strich, einmal über das Andere lispelte»). Il personaggio perde in questo modo spessore, perde soprattutto

quel *côté* sciocco e buffo che costituisce nell'originale la sua peculiarità più evidente.

Hoffmann:

«Der Alte trank gar zu gern ein Glas guten Weins, wenn er kein Geld dafür ausgeben durfte; hatte er nun noch dazu die Hoffnung im Herzen, für ein abgelebtes morsches Spinett zehn Dukaten zu erhalten, und saß er vor einem herrlich und kühn entworfenen Gemälde, dessen wunderbare Schönheit er sehr gut zu schätzen verstand, so mußte ihm wohl ganz behaglich zu Mute werden. Diese Behaglichkeit äußerte er denn auch, indem er gar lieblich schmunzelte, die Äuglein halb zudrückte, sich fleißig Kinn und Zwickelbart strich, einmal über das Andere lispelte.»¹

Loève-Weimars:

«Le vieux Capuzzi buvait avec plaisir un verre de bon vin, quand il ne lui coûtait rien ; il portat la coupe à sa bouche, contempla l'esquisse en fermant les yeux à demi.»²

Anche la divertente scena dell'esibizione musicale di Capuzzi è oggetto di una certa semplificazione nella versione francese, operazione che intende mitigare la portata ironica dell'originale e attenuare l'ombra di ridicolo che Hoffmann getta sul personaggio del vecchio: il traduttore non riproduce anzitutto tutte le buffe movenze del vecchio (vengono infatti soppresse le frasi «stand der Alte auf» e «breitete die Arme aus»), che simile a un tronfio pennuto si appresta ad “allietare” gli astanti con la sua voce stridula, nella convinzione di essere un talentuoso del canto. L'eccessiva potenza della sua

¹ *Signor Formica*, p.954. Versione italiana: «Il vecchio beveva molto volentieri un bicchiere di buon vino se non gli costava niente, e per di più nutriva in cuore la speranza di ricevere dieci ducati per una spinetta scordata e tarlata. E stava comodamente seduto davanti a un'opera piena di spirito e di magnificenza di cui era in grado di apprezzare la schietta bellezza- non poteva dunque sentirsi meglio di così. Ed esprimeva anche questo benessere sorridendo cortesemente, strizzando gli occhietti, lisciandosi il mento ed i baffi e bisbigliando ininterrottamente [...].» (*Signor Formica*, p.713)

² *Salvator Rosa*, p.162.

sgradevolissima voce risulta insopportabile non solo all'esiguo numero di spettatori che assistono perplessi, ma all'abitazione stessa che fa da scenario al penoso spettacolo, le cui pareti prendono a tremare («daß die Wände klangen»), notazione impertinente che non viene conservata nella traduzione. Loève-Veimars inoltre designa Capuzzi con il titolo nobilitante di «signor», laddove Hoffmann utilizza l'appellativo «der Alte» (il testo originale insiste sull'anzianità del personaggio poiché, proprio come nella Commedia dell'Arte, il ridicolo del personaggio scaturisce dalla discrepanza tra i suoi desideri -unirsi in matrimonio con una giovane e bella fanciulla- e lo stato anagrafico avanzato che lo contraddistingue).

Hoffmann:

«Damit stand der Alte auf, erhob sich auf den Fußspitzen, breitete die Arme aus, drückte beide Augen zu, daß er ganz einem Hahn zu vergleichen, der sich zum Krähen rüstet, und fing sogleich an, dermaßen zu kreischen, daß die Wände klangen, und alsbald Frau Caterina mit ihren beiden Töchtern hereinstürzte.»¹

Loève-Veimars:

«A ces mots, le signor Capuzzi se leva sur la pointe de ses pieds, ferma les deux yeux à peu près comme un coq qui s'apprête à chanter, et commença son ariette d'une voix si effroyable que dame Catherine et ses filles accoururent.»²

Subito dopo Hoffmann designa Capuzzi, che continua a deliziare Caterina e le figlie con la sua esibizione improvvisata, come un vecchio gracchiante;

¹ *Signor Formica*, p.957. Versione italiana: «Così dicendo il vecchio era saltato su, si era alzato in punta di piedi, aveva spalancato le braccia, chiusi gli occhi e assomigliava in tutto e per tutto a un gallo che si prepara a cantare. Subito incominciò a strillare in un modo da far tremare le pareti, e ben presto la signora Caterina e le sue due figliole si precipitarono nella stanza pensando che quell'orribile strepito dovesse significare qualche disgrazia.» (*Signor Formica*, p.715)

² *Salvator Rosa*, pp. 164-165.

di nuovo Loève-Veimars sorvola sulla qualificazione, che evidentemente giudica poco lusinghiera per il personaggio.

Hoffmann:

«Ganz erstaunt blieben sie in der Türe stehen, als sie den krähenden Alten erblickten.»¹

Loève-Veimars:

«Elles s'arrêtèrent à la porte, frappées d'étonnement.»²

Hoffmann ha precedentemente paragonato il vecchio pazzo ad un gallo ansioso di cantare, ora si serve di una similitudine di tipo vegetale («kirschbraun im Gesicht») per descrivere il suo viso arrossato per lo sforzo e per l'agitazione. Nella versione francese questo velato commento ironico viene invece omissso.

Hoffmann:

«Das mochte wohl beinahe zwei Stunden gedauert haben, da sank er, kirschbraun im Gesicht, atemlos in den Lehnssessel.»³

Loève-Veimars:

«Un interminable récital qui dura environ deux heures, après lesquelles il [le vieux Capuzzi] retomba épuisé sur son siège.»⁴

¹ *Signor Formica*, p.957. Versione italiana: «Vedendo il vecchio che lanciava i suoi chicchirichi, rimasero [Caterina e le figliole] a bocca aperta sulla porta e formarono così il pubblico di quel concerto inaudito.» (*Signor Formica*, p.715)

² *Salvator Rosa*, p.165.

³ *Signor Formica*, p.958. Versione italiana: «Lo spasso durava forse da un paio d'ore quando, rosso e violetto in viso come un peperone cadde senza fiato nella sua poltrona.» (*Signor Formica*, p.716)

⁴ *Salvator Rosa*, p.165.

All'indomani dell'incontro tra Capuzzi e Salvator Rosa il vecchio subisce il primo assalto, ordito dallo scaltro pittore. Capuzzi, che sta riaccompagnando a casa Pitichinaccio, viene travolto insieme a lui da un ubriaco che scende in fretta e furia le scale dell'abitazione del nano. Il vecchio si getta a terra urlante, lamentandosi per il dolore a una gamba; in quel mentre arrivano due uomini, che lo liberano dal peso del corpo dell'ubriaco (il quale poi, approfittando della confusione, si dilegua nella notte). Loève-Veimars condensa il passaggio in questione lasciando cadere diverse informazioni relative all'intrigo: nella sua versione non si fa alcun cenno alle urla di Capuzzi, che cerca di richiamare l'attenzione di qualche passante («Capuzzi schrie erbärmlich um Hülfe»), così come non vengono indicati né l'arrivo dei due “soccorritori” («und alsbald fanden sich auch zwei Männer ein, die mit vieler Mühe den Signor Pasquale von seiner Last befreien»), che si rivelano poi essere Salvatore e Antonio, né la fuga di soppiatto dello sconosciuto («der Kerl taumelte, als sie ihn aufgerichtet, fluchend fort»).

Hoffmann:

«Da blieben sie liegen; Capuzzi unten, der besoffene Kerl auf ihm wie ein schwerer Sack. -Capuzzi schrie erbärmlich um Hülfe, und alsbald fanden sich auch zwei Männer ein, die mit vieler Mühe den Signor Pasquale von seiner Last befreien; der Kerl taumelte, als sie ihn aufgerichtet, fluchend fort. „Jesus was ist Euch geschehen, Signor Pasquale.»¹

Loève-Veimars:

¹ *Signor Formica*, p.960. Versione italiana: «Rimasero stesi tutti e due, Capuzzi di sotto e l'ubriaco che gli pesava sopra come un sacco. Capuzzi strillava disperatamente chiamando aiuto e ben presto accorsero due uomini che liberarono a fatica il signor Pasquale dal suo peso; appena lo ebbero rimesso in piedi, l'ubriaco se ne andò barcollando e bestemmiando.» (*Signor Formica*, p.717)

«Là ils tombèrent à la fois, Capuzzi sur le pavé, et son camarade ivre étendu sur lui comme une outre pesante. -Jésus ! que vous est-il arrivé, signor Pasquale ?»¹

Vista la prontezza e la generosità con cui Antonio si prodiga per prestargli le prime cure, Capuzzi sembra reprimere almeno per il momento il suo risentimento per il giovane, consentendogli persino di condurlo nel proprio appartamento. Scacciati, nel tentativo di garantirsi ulteriormente la fiducia del vecchio, finge di non essere più interessato a Marianna, parla del proprio passato amore per la fanciulla come di una pazzia di cui si è finalmente sbarazzato e ringrazia il suo interlocutore per averlo spinto ad aprire gli occhi. Loève-Veimars, forse per accelerare il ritmo del racconto, oppure per edulcorare l'immagine di Antonio evitando di insistere troppo sulle bugie che questi racconta, sintetizza il discorso del giovane senza perdersi in troppi dettagli, sopprimendo la sezione centrale del passaggio in questione (nella versione francese Antonio si limita ad affermare di non essere più innamorato di Marianna e di considerare la giovane donna solo nella sua idealità, come fonte di ispirazione artistica).

Hoffmann:

«Denkt doch, erwiderte Antonio, denkt doch jetzt nicht an so etwas, Signor Pasquale! Es ist wahr, Eure Nichte stach mir in die Augen; aber jetzt habe ich ganz andere Dinge im Kopfe, und bin- ich muß es Euch nur aufrichtig gestehen- recht sehr damit zufrieden, daß Ihr mich mit meinem törichten Antrage so kurz abgefertigt habt. Ich dachte in Eure Marianna verliebt zu sein, und erblickte in ihr doch nur ein schönes Modell zu meiner Magdalena.»²

¹ *Salvator Rosa*, p.166.

² *Signor Formica*, p.963. Versione italiana: «-Non pensateci, ora, -rispose Antonio, -signor Pasquale! E' vero, vostra nipote mi aveva fatto un grande effetto; ma ora ho tutte altre idee per la testa e se debbo dirvi la verità, sono molto contento che voi mi abbiate spedito al diavolo insieme con la mia stupida proposta. Credevo di essere innamorato della vostra Marianna ma in realtà non scorgevo in lei che un modello per la mia Maddalena.» (*Signor Formica*, pp.719-720)

Loève-Veimars:

«Que voulez-vous, signor Pasquale ! je croyais être amoureux de Marianna, et je ne voyais au fond en elle qu'un bon modèle pour ma Magdelaine.»¹

Loève-Veimars espunge anche la frase con cui Capuzzi, dopo avere inteso le parole di Antonio, esprime il proprio sollievo per non essere più in rivalità con il giovane («Da du Marianna nicht liebst, ist mir aller Schmerz entnommen!»), frase che sottolinea tutta l'ingenuità dell'uomo il quale, nella sua senile follia amorosa, non è nemmeno sfiorato dal dubbio di essere vittima di un inganno. Nella versione francese viene altresì omessa la battuta con cui Salvatore punzecchia Capuzzi, insinuando che questi potrebbe essere innamorato della giovane e bella nipote e accusandolo di essere un vecchio folle («In der Tat, sprach Salvator, in der Tat, signor Pasquale, konnte man Euch nicht als einen ernsten, verständigen Mann, welcher wohl weiß, was seinen hohen Jahren ziemt, man sollte glauben, Ihr wäret wahnsinniger Weise selbst in Eure sechszehnjährige Nichte verliebt.»). Loève-Veimars non conserva nemmeno le frasi con cui il narratore dell'originale descrive la capricciosa e infantile reazione di Capuzzi di fronte a simili affermazioni (il vecchio comincia a strillare e frignare come un bambino, per essere stato punto sul vivo, «Der Alte schloß aufs neue die Augen und ächzte und lamentierte über die gräßlichen Schmerzen, die mit verdoppelter Wut wiederkehrten»). Anche in questa circostanza il traduttore rifugge dal qualificare lo zio di Marianna come un "vecchio" (che nell'originale figura per ben due volte, «der Alte» e «de[m] Alt[en]») e preferisce designarlo con il suo proprio nome (Capuzzi).

Hoffmann:

¹ *Salvator Rosa*, p.169.

«Antonio, rief der Alte laut, Antonio, Gesegneter des Himmels!¹ Du bist mein Trost- meine Hülfe, mein Labsal!² Da du Marianna nicht liebst, ist mir aller Schmerz entnommen!- In der Tat, sprach Salvator, in der Tat, signor Pasquale, konnte man Euch nicht als einen ernsten, verständigen Mann, welcher wohl weiß, was seinen hohen Jahren ziemt, man sollte glauben, Ihr wäret wahnsinniger Weise selbts in Eure sechszehnjährige Nichte verliebt.- Der Alte schloß aufs neue die Augen und ächzte und lamentierte über die gräßlichen Schmerzen, die mit verdoppelter Wut wiederkehrten. Das Morgenrot dämmerte auf und strahlte durch das Fenster. Antonio sagte dem Alten, es sei nun Zeit, ihn in die Straße Ripetta³ nach seiner Wohnung zu schaffen.»⁴

Loève-Veimars :

«Antonio, s'écria Capuzzi, tu es mon sauveur, ma consolation ! je n'ai d'espoir qu'en toi ! Quand le matin vint à paraître à travers les croisées, Antonio dit à Capuzzi qu'il était temps de le rapporter à sa demeure.»⁵

Capuzzi, che è convinto di avere subito una grave frattura, viene sistemato nel proprio letto e avvolto in un vecchio cappotto, appartenuto al defunto marito di Caterina. Salvatore e Antonio cercano di fasciarlo stretto, in modo che non possa fuggire dal proprio giaciglio, rendendolo così inoffensivo. Il

¹ Nella versione francese cade anche questa lusinghiera invocazione («Gesegneter Des Himmels!»), che testimonia della sconfinata ipocrisia e doppiezza di Capuzzi.

² La scelta di Loève-Veimars manca di precisione: nell'originale viene posto l'accento sul conforto, sul sollievo («mein Labsal! »), che è concetto ben diverso da quello di speranza («je n'ai d'espoir qu'en toi! »).

³ Il sintagma contenente l'indicazione topografica («in die Straße Ripetta») non viene conservato nella traduzione; Loève-Veimars deve avere ritenuto superfluo ripetere un'informazione che il lettore ha già avuto modo di apprendere in precedenza (dal racconto con cui Antonio, nel secondo capitolo, traccia il profilo di Pasquale Capuzzi).

⁴ *Signor Formica*, p.963. Versione italiana: «-Antonio! -esclamò il vecchio con quanta voce aveva, -benedetto del cielo! Tu sei la mia consolazione, il mio aiuto, il mio ristoro! Adesso che non ami più Marianna, non sento più dolori!

-Ma davvero,- intervenne Salvatore, -signor Pasquale, se non si sapesse che siete un uomo serio e di giudizio, il quale sa che cosa conviene o non conviene alla vecchiaia, si direbbe che vi siate innamorato come uno stupido della vostra nipote sedicenne.

Il vecchio tornò a chiudere gli occhi e cominciò a frignare e a lamentarsi per i terribili dolori che all'improvviso gli erano tornati.» (*Signor Formica*, p.720)

⁵ *Salvator Rosa*, p.169.

vecchio, che scambia le furberie dei due amici per atti di generosità nei suoi confronti, tratta Antonio e Salvatore con benevolenza e cordialità e si affida paziente e fiducioso alle loro cure; confidando nel loro aiuto, chiede che gli vengano sistemati la parrucca e i baffi, onde non sfigurare in presenza della nipote, che si appresta a fargli visita nella sua camera. Il traduttore sopprime quella parte del passaggio nella quale il vecchio avanza le sue richieste di sciocco vanesio, rendendosi sempre più ridicolo e patetico non solo agli occhi di Salvatore e Antonio ma anche a quelli del lettore. Loève-Veimars impoverisce così ulteriormente il ritratto del personaggio e priva il racconto di quella giocosità e allegria che caratterizzano invece l'originale; il Capuzzi di Loève-Veimars è un personaggio un po' balzano, ma è certo ben lontano dalla marionetta comica creata da Hoffmann.

Così Hoffmann:

«Salvator und Antonio hoben ihn aus dem Bette¹ und wickelten ihn in einen weiten Mantel, den Frau Caterinas Eheherr getragen, und den sie dazu hergab. Der Alte bat um aller Heiligen willen, doch nur die schändlichen Eistücher, womit sein kahles Haupt umwickelt, weg zu nehmen, und ihm Perücke und Federhut aufzustehen. Auch sollte Antonio ihm wo möglich den Zwickelbart in Ordnung richten, damit Marianna sich nicht so sehr vor seinem Anblick entsetzte.»²

Loève-Veimars :

«Salvator et Antonio l'enveloppèrent dans un grand manteau qui avait appartenu au défunt mari de dame Catherine.»³

¹ Il traduttore, come di consueto poco incline a riprodurre le differenti fasi di una sequenza di azioni, sopprime la frase «hoben ihn aus dem Bette».

² *Signor Formica*, p.964. Versione italiana: «Salvatore ed Antonio lo sollevarono dal letto e lo avvolsero in un ampio mantello che era appartenuto al marito della signora Caterina. Ma il vecchio cominciò a supplicarli in nome di tutti i santi che gli togliessero almeno gli orribili panni bagnati con cui gli avevano fasciata la testa pelata e gli mettersero la parrucca e il cappello, e volle anche che Antonio gli desse un'aricciatina ai baffi, perché Marianna non si spaventasse troppo vedendolo così malridotto.» (*Signor Formica*, p.720)

³ *Salvator Rosa*, p.169.

Anche il passaggio seguente, che narra dell'incontro tra Capuzzi e la nipote, viene radicalmente condensato nella versione francese: Loève-Veimars, probabilmente desideroso di accelerare il ritmo della narrazione, espunge infatti diverse frasi con cui Hoffmann descrive il comportamento dei tre protagonisti della scena, Marianna, Salvator Rosa e Capuzzi.

Le soppressioni relative alla fanciulla impediscono al lettore francese di conoscere un importante lato del suo carattere, vale a dire la sua arguzia e la sua doppiezza, "doti" che la rendono una preziosa alleata del fidanzato e dell'amico pittore. La giovane, ostentando disinteresse nei confronti di Antonio, si mostra carezzevole e gentile con lo zio, finge di essere disperata per l'incidente che gli è occorso («ohne auf den Geliebten, der mitgekommen, zu achten, faßte sie des Alten Hände, drückte sie an die Lippen, jammerte über das entsetzliche Unglück, das ihn betroffen»), allo scopo di rabbonirlo e di non destare in lui alcun sospetto circa la tresca che viene ordita alle sue spalle e in cui è lei stessa parte attiva. Loève-Veimars non fa alcun cenno nemmeno alle furtive occhiate d'intesa che Marianna si scambia con il fidanzato, profittando della stoltezza del vecchio, che non si accorge di nulla («Nun erst schaute sie den glücklichen Antonio verstohlen an, indem sie hoch errötete, und es war wunderbar anzuschauen»).

Loève-Veimars omette anche la parte relativa a Salvatore, forse nel tentativo di offrire un'immagine più positiva del personaggio, attenuando alcune componenti del suo temperamento che rischiano di apparire riprovevoli. Il traduttore evita anzitutto di riferire il pensiero che per un momento attraversa la mente del pittore e che non gli fa troppo onore (la bellezza sconvolgente di Marianna, che egli vede per la prima volta, lo induce per la durata di un istante a provare invidia per il suo pupillo, «Überhaupt hatte Salvator sich die Kleine doch nicht so gar anmutig, so wunderbar hübsch gedacht, der Magdalena unerachtet, als er sie nun wirklich fand, und indem er den Antonio um sein Glück beinahe hätte beneiden mögen»). Salvatore, che Hoffmann dipinge come una figura

d'indole machiavellica, il vero artefice dei piani messi a punto per gabbare il "povero" Pasquale Capuzzi, viene trasformato dal traduttore in un personaggio più probo e corretto, meno malizioso e spregiudicato (in questa particolare circostanza viene soppresso l'enunciato «fühlte er doppelt die Notwendigkeit, die arme Marianna dem verdammten Capuzzi zu entreißen, koste es was es wolle», con cui Rosa esprime la ferma volontà di raggiungere il suo obiettivo ad ogni costo e con ogni mezzo); questa rivisitazione in chiave moralistica spoglia il personaggio della sua furberia, peculiarità che lo apparenta a tanti personaggi della tradizione comica.

Il traduttore elimina infine i commenti con cui il narratore dell'originale tratteggia Capuzzi come uno sciocco credulone (di fronte alle smancerie di Marianna il vecchio cade in uno stato di viva emozione e comincia a gemere d'amore, rendendosi sempre più ridicolo agli occhi dei tre "malandrini", «Signor Pasquale, von seiner schönen Nichte so zärtlich empfangen, wie er es gar nicht verdiente, vergaß sein Ungemach. Er schmunzelte, er spitzte die Lippen, daß der Zwickelbart wackelte, und ächzte und winselte nicht vor Schmerz, sondern vor lauter Verliebtheit»). Loève-Veimars si guarda inoltre dal definire Capuzzi nei medesimi termini spregiativi utilizzati nel testo di partenza, ove viene descritto come un pazzo furioso che tiene prigioniera la nipote e la tormenta con i suoi folli e indecenti progetti matrimoniali («de[m] Alte[n], der sie mit seinem verliebten Wahnsinn marterte und quälte»).

Hoffmann:

«So wie Marianna den Oheim in dem erbärmlichen Zustande erblickte, schrie sie laut auf; ein Tränenstrom stürzte ihr aus den Augen;¹ ohne auf den Geliebten, der mitgekommen, zu achten, faßte sie des Alten Hände, drückte

¹ La Marianna dell'originale è talmente astuta e abile nell'arte della dissimulazione al punto da riuscire a cimentarsi in una scena di pianto, versando copiose lacrime come se fosse realmente oppressa da un dolore straziante («ein Tränenstrom stürzte ihr aus den Augen»). Loève-Veimars rende la frase in questione in termini più generici, limitandosi ad asserire che la fanciulla si lascia andare a un moto di disperazione («se livra au désespoir»), azione che non richiede particolari velleità da fingitore. La Marianna di Loève-Veimars finisce dunque con l'apparire meno manipolatrice e ipocrita di quella creata da Hoffmann.

sie an die Lippen, jammerte über das entsetzliche Unglück, das ihn betroffen. -So tiefes Mitleiden hatte das fromme Kind mit dem Alten, der sie mit seinem verliebten Wahnsinn marterte und quälte. Aber in demselben Augenblick tat sich auch die ihr angeborne innerste¹ Natur des Weibes kund; denn ein Paar bedeutende² Blicke Salvators reichten hin, sie über das Ganze vollkommen zu verständigen. Nun erst schaute sie den glücklichen Antonio verstohlen an, indem sie hoch errötete, und es war wunderlieblich anzuschauen, wie durch die Tränen ein schalkhaftes Lächeln siegend hervorbrach. Überhaupt hatte Salvator sich die Kleine doch nicht so gar anmutig, so wunderbar hübsch gedacht, der Magdalena unerachtet, als er sie nun wirklich fand, und indem er den Antonio um sein Glück beinahe hätte beneiden mögen, fühlte er doppelt die Notwendigkeit, die arme Marianna dem verdamnten Capuzzi zu entreißen, koste es was es wolle. Signor Pasquale, von seiner schönen Nichte so zärtlich empfangen, wie er es gar nicht verdiente, vergaß sein Ungemach. Er schmunzelte, er spitzte die Lippen, daß der Zwickelbart wackelte, und ächzte und winselte nicht vor Schmerz, sondern vor lauter Verliebtheit. Antonio arbeitete kunstmäßig das Lager [...].»³

Loève-Weimars :

¹ Loève-Weimars espunge entrambi gli aggettivi («angeborene innerste [Natur]») con cui Hoffmann allude alla complessità psicologica del personaggio, alla sua capacità di simulazione: dietro un'apparenza innocente e ingenua la fanciulla nasconde infatti un'insospettabile scaltrezza.

² L'aggettivo «bedeutend», che sottolinea l'intesa segreta tra Marianna e Antonio, è soppresso nella traduzione.

³ *Signor Formica*, pp.964-965. Versione italiana: «Appena Marianna vide lo zio ridotto in quelle misere condizioni, scoppiò in singhiozzi, col viso tutto inondato dalle lagrime. Senza neanche badare all'innamorato che era salito con gli altri, essa afferrò le mani del vecchio e se le portò alle labbra lamentandosi per l'orribile disgrazia che gli era accaduta. Tanta compassione aveva quella cara creatura per il vecchio che la tormentava e la martirizzava con i suoi furori, amorosi. Ma nello stesso momento si destò anche in lei l'innata, segreta natura femminile, perché bastarono un paio d'occhiate d'intesa di Salvatore perché capisse perfettamente come stavano le cose. Solo allora cominciò a guardare di nascosto, coprendosi di rossore, il suo Antonio che era il più felice degli uomini, ed era oltremodo divertente vedere come fra le lagrime si faceva luce sul suo volto un sorriso birichino. Salvatore non s'era neanche immaginato che la piccola potesse essere così graziosa, così mirabilmente bella, ad onta del quadro della Maddalena, e invidiando quasi Antonio per la sua felicità sentì doppiamente quanto era necessario strappare a qualunque prezzo Marianna al terribile Capuzzi. Il signor Pasquale, accolto dalla sua bella nipote con una tenerezza che certamente non si meritava, dimenticò tutti i suoi guai. Sorrideva, stringeva le labbra facendo tremare i baffi, e sospirava e miagolava, non più dal dolore, ma dalla passione. Antonio preparò con arte il letto [...].» (*Signor Formica*, pp.721-722)

«En apercevant son oncle dans ce pitoyable état, Marianna poussa des cris affreux et se livra au désespoir, tant la pauvre enfant avait bon cœur ; mais au même moment la nature féminine se décela, car un seul regard de Salvator suffit pour lui faire comprendre ce qui se passait, et un fin sourire apparut au milieu de ses larmes. Antonio prépara artistement un lit.»¹

Il capitolo successivo, che racconta del nuovo agguato teso a Capuzzi, viene presentato in questi termini nell'originale: «Neuer Anschlag, den Salvator Rosa und Antonio Scacciati wider den Signor Pasquale Capuzzi und wider seine Gesellschaft ausführen, und was sich darauf weiter begibt»². Nella traduzione il lungo titolo-riassunto viene sostituito da un più semplice «Signor Formica», vale a dire dal nome del personaggio che entra alla ribalta per la prima volta in questo capitolo aiutando Antonio e Salvatore nelle loro folli imprese. Questo quarto capitolo debutta con la visita che Antonio rende all'amico Salvatore, per raccontargli in che modo i suoi piani sono stati sventati: Capuzzi, grazie al fedele compare dottor Piramide, che ha immediatamente subodorato l'inganno e ha verificato che l'infermo non aveva alcuna frattura, ha cominciato ad inveire contro il giovane innamorato, maledicendo lui e Salvatore e minacciandoli di gravi ritorsioni. Il traduttore riduce fortemente il discorso diretto di Capuzzi, riassumendo la sequela di impropri e di minacce che l'uomo indirizza ad uno sprovveduto e disorientato Antonio in tre brevi frasi. Loève-Veimars sostituisce anzitutto l'apostrofe iniziale («Schert Euch zu allen Teufeln»), che appartiene al linguaggio orale e che di esso possiede tutta l'espressività e il vigore, con un più debole e neutro «Attends», che non conserva nulla del tono ingiurioso e minaccioso dell'espressione tedesca. Nell'originale Capuzzi esterna tutto il suo odio verso il giovane qualificandolo sprezzantemente come un barbierucolo («Bartkratzer»); il vecchio, che ha sempre cercato di sminuire la professione chirurgica di Antonio, trattandolo

¹ *Salvator Rosa*, p.169.

² *Signor Formica*, p.965. Versione italiana: «Nuovo attacco condotto da Salvator Rosa e da Antonio Scacciati contro il signor Pasquale Capuzzi e i suoi compagni, e quello che ne seguì.» (*Signor Formica*, p.721)

come un povero incapace buono solo a tagliare barba e capelli, è consapevole di quanto possa suonare offensiva una simile denominazione e non si fa alcuno scrupolo a servirsene per insultare il giovane rivale. Nella traduzione viene invece utilizzato un generico «coquin», che non contiene alcuna allusione alla storia pregressa di Antonio. Vengono inoltre soppresse le frasi nelle quali il giovane viene esplicitamente accusato di avere tramato alle spalle di Capuzzi e di avere agito con una malignità che ha dell'infernale («wie der leidige Satan selbst stellt Ihr meiner armen frommen Marianna nach, und gedenkt sie in Eure höllischen Schlingen zu locke»).

La scena perde in questo modo tutto la sua verve e il suo movimento; Ancora una volta il folle, sragionato e brutale Capuzzi assume nella traduzione i tratti di un personaggio più pacato, più serio, più controllato, ma anche di gran lunga meno comico.

Hoffmann:

«Schert Euch zu allen Teufeln, verruchter Bartkratzer - kreischte er ; mit Lug und Trug gedenkt Ihr mich zu überlisten ; wie der leidige Satan selbst stellt Ihr meiner armen frommen Marianna nach, und gedenkt sie in Eure höllischen Schlingen zu locke -aber wartet !- meine letzten Dukaten wende ich dran, Euch, ehe Ihrs Euch verseht, das Lebenslicht ausblasen zu lassen!»¹

Loève-Weimars :

«Attends, maudit coquin ! s'écria-t-il, j'emploierai mon dernier ducat à te faire pendre.»²

¹ *Signor Formica*, p.966. Versione italiana: «"Andatevene al diavolo, maledetto barbiere!" strepitava. "Credete di potermi mettere in mezzo coi vostri trucchi e coi vostri imbrogli, state dietro alla mia povera Marianna come Satana in persona e credete di poterla attirare nelle vostre grinfie infernali. -Ma aspettate un po'! Voglio spendere il mio ultimo ducato per farvi fare la festa quando meno ve l'aspettate.» (*Signor Formica*, p.722)

² *Salvator Rosa*, p.170.

Salvatore è sempre pronto a rassicurare l'amico Antonio sul buon esito della vicenda ; nonostante le continue difficoltà e gli imprevisti che si parano sul loro cammino, il pittore non si scoraggia, trova sempre il modo di risolvere la situazione più intricata e di assicurarsi il sostegno di preziosi e validi aiutanti. Conversando con la padrona di casa, la generosa dama Caterina, Salvatore viene a sapere che Rosa, un'amica delle sue figlie che abita nel medesimo stabile di Capuzzi, è riuscita a entrare segretamente in contatto con la povera Marianna, scoprendo nel muro una fessura che comunica con la sua stanza.

Loève-Veimars non si perde in dettagli, passando sotto silenzio la modalità con la quale Marianna scopre di potere parlare con Rosa e Margherita (la figlia più giovane di Caterina), che si trovano al di là della parete, («Mariannas Aufmerksamkeit entging keineswegs das Wispern und Flüstern der Mädchen, so wie das Luftloch») ed evitando di specificare che la fessura viene aperta da entrambi le parti e utilizzata per conversare e per scambiarsi informazioni («und so wurde dann bald der Weg gegenseitiger Mitteilung eröffnet und benutzt.»); il traduttore si limita a dire, in una stringatissima frase, che le tre fanciulle sono subito entrate in sintonia.

Hoffmann:

«Mariannas Aufmerksamkeit entging keineswegs das Wispern und Flüstern der Mädchen, so wie das Luftloch, und so wurde dann bald der Weg gegenseitiger Mitteilung eröffnet und benutzt.»¹

Loève-Veimars :

«Bientôt elles se sont trouvées toutes trois d'accord.»²

¹ *Signor Formica*, p.967. Versione italiana: «Marianna si accorse del rumore e dei bisbigli delle due ragazze vicine allo spiraglio, e così ben presto fu trovata la via per poter chiacchierare insieme.» (*Signor Formica*, p.723)

² *Salvator Rosa*, p.171.

Salvator Rosa canta la lodi della giovane Margherita, il cui carattere arguto e vivace, contrapposto a quello serio e introverso della sorella, le consente di svolgere al meglio il delicato compito che le è stato affidato dal pittore; Salvatore confessa infatti ad Antonio di servirsi di lei per rimanere al corrente di tutto ciò che accade in casa Capuzzi. Loève-Veimars sopprime quasi per intero il discorso di Salvatore, riassumendolo in una frase lapidaria, nella quale il pittore si limita a comunicare ad Antonio la sua segreta fonte di informazioni. E' verosimile ipotizzare che il traduttore, in ossequio alle regole di *convenances*, possa aver giudicato in termini negativi il comportamento della fanciulla, che dà prova di malizia e di doppiezza nonostante la giovane età, e ancor più quello del maturo Salvatore, l'artefice di tutto l'inganno, che non si fa scrupoli a coinvolgere nel suo bieco progetto una persona giovane e innocente, con il rischio di traviarla. Ancora una volta Loève-Veimars dà prova di non avere colto il sostrato comico della vicenda, dandone una lettura seria che stravolge completamente le intenzioni dell'autore.

Hoffmann:

«Ihr werdet bemerkt haben, daß die kleine Margarita, der Frau Caterina und mein Liebling, gar nicht so ernst und so spröde, wie ihre ältere Schwester Anna, sondern ein drolliges, munteres, pffiffiges Ding ist. Ohne gerade von Eurer Liebschaft zu sprechen, hab' ich sie unterrichtet, wie sie alles, was sich in Capuzzis Hause begibt, von Marianna sich erzählen lassen soll. Sie beweist sich dabei gar anständig, und wenn ich vorhin über Euren Schmerz, über Eure Verzweiflung lachte, so geschah es, weil ich Euch zu trösten, Euch zu beweisen vermag, daß Eure Angelegenheiten jetzt erst in einen Gang kommen, der recht ersprießlich ist. -Ich habe einen ganzen Sack voll der trefflichsten Neuigkeiten für Euch.»¹

¹ *Signor Formica*, pp.967-968. Versione italiana: «Avrete notato che la piccola Margherita è una ragazzina vispa, allegra e maliziosa. Senza parlarle del vecchio amore, l'ho spinta a farsi raccontare da Marianna tutto quello che succede in casa Capuzzi. Si è dimostrata molto brava, e se un momento fa mi sono permesso di ridere dei vostri dolori e della vostra disperazione, l'ho fatto perché vi posso consolare e dimostrarvi che solamente ora la vostra faccenda ha preso una piega veramente favorevole. Ho un sacco pieno di magnifiche notizie per voi.» (*Signor Formica*, p.723)

Loève-Veimars :

«C'est ainsi que je suis toujours au courant de ce qui se passe chez le vieil avare.»¹

Dopo avere rassicurato e tranquillizzato Antonio, Salvatore lo mette al corrente del nuovo piano che ha escogitato per sbarazzarsi del vecchio Capuzzi e per sottrarre alle sue grinfie la nipote Marianna. La giovane dovrà convincere lo zio a farsi condurre al teatro che si trova vicino a Porta del Popolo, con la scusa di voler veder recitare il celebre signor Formica, che ivi si esibisce ogni sera. Sulla strada del ritorno, col favore delle tenebre, avverrà l'agguato, che metterà fuori gioco il vecchio zio, consentendo così ad Antonio e alla sua amata di potersi finalmente ricongiungere. Salvatore descrive ad Antonio la scena gustosa alla quale potranno assistere i romani quella sera fatidica, quando vedranno passare per le strade della città il ridicolo trio che scorterà Marianna, formato da Pasquale Capuzzi, il dottor Piramide e il nano Pitichinaccio. Salvatore indugia soprattutto nella descrizione di quest'ultimo, dipingendolo come una creatura grottesca e capricciosa, alla quale non è sconosciuta una certa vanità: l'esserino mostruoso ha accettato infatti di fare parte della comitiva e di travestirsi con il suo solito abito fiorato solo a patto di ricevere in cambio, come premio, una giacca di pelo e una parrucca, e di essere trasportato a spalla durante il tragitto di ritorno («Pitichinaccio soll sie in Zofentracht begleiten, wozu er sich nur unter der Bedingung verstanden, daß Signor Pasquale außer der Plüschweste ihm noch eine Perücke schenken, in der Macht ihn aber abwechselnd mit dem Pyramiden-Doktor nach Hause tragen solle»). Loève-Veimars si limita invece a dire che il dottor Piramide e Capuzzi andranno a prelevare Pitichinaccio per poi

¹ *Salvator Rosa*, p.171.

recarsi, insieme a Marianna, al teatro di Porta del Popolo, ma non conserva nulla dello spassoso ritratto che Salvatore propone del buffo personaggio.

Hoffmann:

«Pitichinaccio soll sie in Zofentracht begleiten, wozu er sich nur unter der Bedingung verstanden, daß Signor Pasquale außer der Plüschweste ihm noch eine Perücke schenken, in der Macht ihn aber abwechselnd mit dem Pyramiden-Doktor nach Hause tragen solle. Darüber sind sie eins geworden und morgen wird sich das merkwürdige Kleeblatt mit der holden Marianna wirklich in das Theater vor der Porta del Popolo zum Signor Formica begeben.»¹

Loève-Veimars :

«Le docteur Pyramide et Pasquale iront chercher cette nuit le nain à sa demeure, pour l'avoir sous la main, et demain ce noble trio se rendra avec la belle Marianna au théâtre del signor Formica devant la porta del Popolo.»²

Altrettanto ridicoli sono l'abito e il contegno di Paquale Capuzzi, che cammina tutto impettito per la via, mentre accompagna Marianna a teatro, tenendola sottobraccio. Loève-Veimars sopprime diversi dettagli, in particolare la frase ironica con la quale Hoffmann paragona il suo incedere rigido, dovuto non solo al suo atteggiamento altezzoso ma anche e soprattutto alla difficoltà di indossare scarpe troppo strette, ad una persona che sta camminando su delle uova («durch und durch Zierlichkeit und Grazie, in zu engen Schuhen wie auf Eiern daher tretend»). La versione francese inoltre trascura tutti quei particolari che sottolineano la cura e lo scrupolo con il quale Capuzzi si è preparato all'evento (i vestiti spazzolati ,

¹ *Signor Formica*, pp.969. Versione italiana: «Pitichinaccio li accompagnerà vestito da cameriera, ed ha acconsentito solo a condizione che il signor Pasquale gli regali, oltre al panciotto di velluto, anche una parrucca, e che dopo lo spettacolo lo avrebbero portato a casa in collo, un poco lui e un poco il dottore della Piramide. Si sono messi d'accordo su tutto questo e domani il degno terzetto si recherà insieme con la soave Marianna, a vedere il signor Formica nel teatro fuori Porta del Popolo.» (*Signor Formica*, p.724)

² *Salvator Rosa*, p.172.

«wohl gebürsteten Kleidern», e il cappello stirato e lucidato, «geschniegelt und geprügelt») nel tentativo di essere attraente e di bell'aspetto, e che finiscono invece con il renderlo ancora più patetico. Vengono altresì taciuti i dettagli che rimandano allo sfarzo esagerato del suo abbigliamento, che Capuzzi scambia per un segno di eleganza, ma che in realtà sono invece indice solo del suo cattivo gusto (gli abiti colorati, «bunte[n] [...] Kleidern»; l'imponente cappello a punta, «spitze[n] [...] Hut»). .

Hoffmann:

«Signor Pasquale Capuzzi in seinem bunten, spanischen, wohl gebürsteten Kleidern, mit einem neuen gelben Feder auf dem spitzen Hut prangend, geschniegelt und geprügelt, durch und durch Zierlichkeit und Grazie, in zu engen Schuhen wie auf Eiern daher tretend, führte am Arm die holde Marianna.»¹

Loève-Weimars :

«Le signor Pasquale Capuzzi, avec un bel habit à l'espagnole, le chapeau surmonté d'une plume jaune toute neuve, conduisait la belle Marianna.»²

Il narratore si sofferma a descrivere il buffo terzetto anche sulla via del ritorno; le battute pungenti su Pitichinaccio, che comincia a strillare come un neonato e insiste per farsi prendere in braccio da Capuzzi («Pitichinaccio weinte und schrie; Capuzzi mußte ihn zu seiner Qual auf den linken Arm nehmen»), e sul dottor Splendiano, che si dà tanta pena per accendere un lume che non serve a nulla, con il suo fioco brillio, non vengono però conservate nella versione francese. («Vorauf zog der Doktor Splendiano mit seinem Fackelstümpfchen, das mühsam und erbärmlich genug brannte, so

¹ *Signor Formica*, p.972. Versione italiana: «Il signor Pasquale Capuzzi, coi suoi vestiti spagnoli di tutti i colori, spazzolati con cura, sfoggiando una nuova penna gialla sul suo cappello a punta, stirato e lucidato, tutto grazia a gentilezza, camminando come su delle uova per via delle scarpe troppo strette, conduceva al braccio la bella Marianna [...]» (*Signor Formica*, p.726)

² *Salvator Rosa*, p.174.

daß sie bei dem matten Schein die dicke Fintsernis der Nacht erst recht gewahr wurden»)). Il traduttore evita dunque sistematicamente di seguire il testo originale quando questo si fa ironico, perciò omette tutte quelle frasi con le quali l'autore si prende scopertamente gioco dei suoi personaggi.

Hoffmann:

«Man löschte das letzte Licht aus, an dem Signor Splendiano noch eben ein Stückchen von einer Wachsfackel angezündet hatte, als Capuzzi mit seinen würdigen Freunden und der Marianna langsam und bedächtig¹ den Rückweg antrat. Pitichinaccio weinte und schrie; Capuzzi mußte ihn zu seiner Qual auf den linken Arm nehmen, mit dem rechten faßte er Marianna. Vorauf zog der Doktor Splendiano mit seinem Fackelstümpfchen, das mühsam und erbärmlich genug brannte, so daß sie bei dem matten Schein die dicke Fintsernis der Nacht erst recht gewahr wurden. Noch ziemlich weit entfernt waren sie von der Porta del Popolo, als sie sich urplötzlich von mehreren hohen, in Mäntel dicht verhüllten Gestalten umringt sahen.»²

Loève-Weimars :

«On éteignait la dernière lumière à laquelle le signor Splendiano venait d'allumer un petit falot, lorsque Capuzzi, accompagné de Marianna et de ses amis, reprit lentement le chemin de la ville. Ils étaient encore passablement éloignés de la porta del Popolo, lorsqu'ils se virent tout à coup entourés par plusieurs personnes enveloppées de manteaux.»

¹ Loève-Weimars conserva solo il primo dei due aggettivi («langsam und badächtig»), quello che esprime la lentezza con cui il quartetto riprende la strada del ritorno, mentre sopprime il secondo, che rimanda invece al fare sospettoso e circospetto con cui Capuzzi si muove nella notte, come se presagisse qualche minaccia nascosta.

² *Signor Formica*, pp.973-974. Versione italiana: «Si stava già spegnendo l'ultima lampada, alla quale il signor Splendiano accese un pezzetto di candela, quando Capuzzi, in compagnia dei suoi degni soci e di Marianna, incominciò lentamente e prudentemente il ritorno. Pitichinaccio, si mise a piangere e a strillare. Capuzzi, con suo gran tormento, lo dovette prendere sul braccio sinistro; col destro s'attaccò a Marianna. davanti camminava il dottor Splendiano col suo pezzetto di candela che ardeva a fatica e faceva così poca luce che si sentiva ancor più gravare intorno la profonda tenebra della notte.» (*Signor Formica*, p.727)

Il traduttore trascura altri particolari comici relativi al buffo trio, come il paragone non proprio lusinghiero con una mandria di asini con cui Hoffmann designa i lamenti stridenti che escono dalle loro bocche, nel momento in cui Antonio e compari si gettano su di loro facendoli ruzzolare. Hoffmann:

«Capuzzi stürzte mit dem Pitichinaccio zu Boden, und beide erhoben ein gellendes, durchdringendes¹ Jammergeschrei, wie eine ganze Herde geprügelter Esel.»²

Loève-Veimars :

«Capuzzi tomba par terre avec Pitichinaccio, et tous les deux poussèrent des cris effroyables.»³

Il colpo però fallisce perché Capuzzi, forse temendo un qualche tiro sinistro da parte dei suoi nemici, si è fatto scortare a distanza da un bravo che tempo addietro era al suo servizio, un certo Michele. Questi segue da lontano il gruppo capeggiato da Capuzzi e notando degli strani movimenti nei pressi di Porta del Popolo avverte immediatamente gli sbirri, che sventano l'attacco ai danni del vecchio e di Pitichinaccio. Antonio e compari, autori dell'assedio, si ritirano in tutta fretta, prima di essere catturati. All'indomani dell'incidente Antonio e Salvatore ripensano all'evento e il giovane si mostra sempre più disilluso e amareggiato; Salvatore, che non manca mai di prontezza di spirito e di ottimismo, si prodiga come di consueto per consolare l'amico e per dissuaderlo dai suoi progetti avventati. Antonio si vede ormai costretto a rapire Marianna con la forza ma Salvatore, che

¹ Anche in questo caso il traduttore evita di conservare il tratto stilistico del duplice aggettivo («gellend[es], durchdringend[es] [Jammergeschrei] ») utilizzando un solo determinante nella sua versione («[cris] effroyables»).

² *Signor Formica*, pp.975-976. Versione italiana: «Capuzzi e Pitichinaccio caddero a terra e si misero a strillare in un modo che sembravano una mandra di asini bastonati.» (*Signor Formica*, p.729)

³ *Salvator Rosa*, p.177.

contrariamente al giovane si mantiene lucido e tranquillo, ribadisce che l'astuzia è l'unico mezzo per portare a compimento il delicato affare. Il prosieguo del discorso, con il quale il narratore definisce ulteriormente i contorni del carattere di Salvatore (il suo senso di responsabilità, la sua maturità, la sua capacità di analizzare la situazione con acume e freddezza, la sua ragionevolezza che si contrappone alla superficialità e all'impulsività di Antonio) e il suo ruolo all'interno della storia (Salvatore è il vero "regista" della vicenda, colui che tiene i fili della storia e che, in quanto tale, misura e programma con attenzione ogni mossa) è completamente soppresso da Loève-Veimars. Nella traduzione non viene fatto alcun cenno né ai rimproveri che Salvatore muove a se stesso e alla leggerezza con cui lui e Antonio hanno agito, né alle parole con cui egli cerca di fare rinsavire il giovane, mostrandogli a quali conseguenze e a quali pericoli si esporrebbe se decidesse di seguire il proprio istinto. Il traduttore preferisce sorvolare sui pensieri e le riflessioni di Salvatore, che rischiano di rallentare eccessivamente la narrazione, espungendo buona parte del passaggio in questione.

Hoffmann:

«So spricht Frau Caterina und sie hat Recht. -Überdem muß ich lachen, daß wir recht wie junge unbedachtsame Leute gehandelt habe, welches mir vorzüglich zur Last fällt, da ich ein gut teil älter bin als Ihr. Sagt Antonio, wäre uns der Streich wirklich gelungen, hättet Ihr Marianna dem Alten wirklich entrissen, sagt, wohin mit ihr fliehen, wo sie verborgen halten, wie es anfangen, so rasch die Verbindung durch den Priester herbeizuführen, daß der Alte sie nicht mehr zu hintertreiben vermochte? -Ihr sollt in wenigen Tagen Eure Marianna wirklich entführen.»¹

¹ *Signor Formica*, p.979. Versione italiana: «[...] Direbbe la signor Caterina, ed avrebbe ragione. E poi mi viene da ridere quando penso che ci siamo comportati come giovani senza cervello, cosa che oltre a tutto mi irrita molto, visto che sono di parecchi annetti più vecchio di voi. Dite, Antonio, se il nostro colpo ci fosse riuscito -e voi aveste veramente portato via al vecchio la vostra Marianna -dite, dove sareste fuggito, dove l'avreste tenuta nascosta come avreste fatto a farvi sposare abbastanza in fretta da un prete, in modo che il vecchio non potesse più rimetterle le mani addosso? Fra pochi giorni rapirete veramente la vostra Marianna, vi prometto.» (*Signor Formica*, p.731)

Loève-Veimars:

«Ainsi parle dame Catherine, et elle a raison. Dans peu de jours, tu enlèveras réellement ta Marianna.»¹

Il titolo del quinto capitolo anticipa il nuovo incidente cui andrà incontro lo sventurato Capuzzi, così come il felice esito che avrà invece la vicenda per Antonio Scacciati: «Neuer Unfall, der den Signor Pasquale Capuzzi betrifft. Antonio Scacciati führt Anschlag im Theater des Nicolo Musso glücklich aus und flüchtet nach Florenz.»² Il titolo prescelto da Loève-Veimars, «Les deux Capuzzi», è come di consueto molto più stringato, oltre a focalizzare l'attenzione su un tema differente rispetto all'originale: non sull'incidente di cui il vecchio cade vittima, bensì sullo sdoppiamento di cui Capuzzi è suo malgrado oggetto all'interno del teatro di Nicolò Musso (il traduttore parla di «deux Capuzzi» poiché, in occasione della rappresentazione scenica, all'interno del teatro figurano due Pasquale Capuzzi, quello reale, che fa da spettatore in platea, e quello fittizio, che si esibisce sulla scena).

Anche in questa circostanza il piano di Salvatore non potrebbe realizzarsi se Marianna non fungesse da astuto e abile complice; la fanciulla, pur provando disgusto e ripugnanza di fronte alle continue smancerie del vecchio zio, che trascorre le giornate ad adularla e a baciarle la mano, accondiscende alle sue follie amorose, per ingraziarselo e conquistare completamente la sua fiducia. L'arrendevolezza e la dolcezza di Marianna fanno cadere tutte le difese del vecchio, che si dichiara pronto a soddisfare ogni suo desiderio. Come già nel caso di Margherita, la figlia di Caterina, anche in questa circostanza Loève-Veimars sembra essere disturbato dalla *ruse* femminile, come se la giudicasse un comportamento sconveniente e riprovevole; nella versione francese la nipote di Capuzzi diventa dunque

¹ *Salvator Rosa*, p.179.

² *Signor Formica*, p.980. Versione italiana: «V. Nuovo attacco contro il signor Pasquale Capuzzi. Antonio Scacciati compie una felice impresa nel teatro di Nicolò Musso e scappa a Firenze.» (*Signor Formica*, p.732)

una fanciulla meno ardita e maliziosa, più innocente e ingenua, ma anche un personaggio più incolore e insignificante rispetto a quello dell'originale. Questo il passaggio che Loève-Veimars omette per intero:

«Marianna hütete sich, ihn in diesem Entzücken zu stören, denn eben in diesem Hoffnungsschimmer des Alten leuchtete auch ihre Hoffnung auf, ihm desto leichter zu entfliehen, je fester er sie mit unauflöslichen Banden verstrickt glaubte.»¹

Anche la risposta con cui Marianna replica all'invito di Nicolò Musso, che si reca personalmente in casa di Capuzzi per convincerlo ad assistere ad un nuovo spettacolo del signor Formica al teatro di Porta del Popolo, è oggetto di una radicale semplificazione nella versione francese; Loève-Veimars sembra considerare superfluo tutto questo giro di parole con cui la fanciulla esprime il suo rifiuto, per trattenere quella che egli giudica l'informazione essenziale, vale a dire la complicità di Nicolò Musso con Salvatore e Antonio. Riteniamo che la scelta operata dal traduttore non sia particolarmente felice poiché mostra insensibilità verso un tratto caratteristico di Marianna, che va di pari passo con la sua furbizia e scaltrezza, vale a dire la sapiente retorica di cui la giovane donna dà prova in più occasioni, soprattutto nelle sue conversazioni con il vecchio zio.

Hoffmann:

«Wie wenn Ihr mit unsern Feinden unter einer Decke stecktet, wie, wenn Ihr meinen Oheim, der, ich weiß es, ohne mich Euer Theater nicht besuchen wird, nur auf hämische Weise verlocken wolltet, damit desto sicherer ein neuer verruchter Anschlag ausgeführt werde?»²

¹ *Signor Formica*, p.981. Versione italiana: «Marianna si guardava bene di turbare quest'estasi; perché proprio da questo barlume di speranza del vecchio nasceva la sua speranza di potergli sfuggire tanto più facilmente quanto più egli avrebbe creduto di tenerla stretta con legami insolubili.» (*Signor Formica*, p.732)

² *Signor Formica*, p.985. Versione italiana: «-Eppure,- disse Marianna, -resto della mia idea e vi supplico, caro zietto, di non andare più in quel teatro. Scusate, signor Nicolò, se ve lo ddico in faccia, ma ho troppi neri pensieri per la testa. So che conoscete molto bene Salvator Rosa ed anche Antonio Scacciati. Chi ci garantisce che voi non siete d'accordo coi nostri nemici e che non volete

Loève-Weimars :

«Comment pouvons-nous nous fier à vous, puisque vous êtes d'intelligence avec nos ennemis mortels ?».

Marianna finge infine di desistere e accondiscende al desiderio dello zio di recarsi di nuovo al teatro di Porta del Popolo; il vecchio, dopo l'attacco notturno subito in occasione della precedente serata trascorsa nel locale di Nicolò Musso, non accoglie di buon grado l'invito che gli viene sottoposto. Musso però, da abile compare di Salvator Rosa, riesce a far leva sui punti deboli del vecchio, sulla sua vanità e sulla sua presunzione e a quel punto Capuzzi non può far altro che capitolare. Il proprietario del teatro chiede a Capuzzi la grazia e l'onore di poter avere la partitura di alcune sue composizioni originali, poiché vorrebbe fare cantare quelle splendide arie al signor Formica. Capuzzi, pur non avendo alcun talento né per il canto né per l'arte della composizione, è fermamente convinto di eccellere in entrambi gli ambiti e si sente alquanto lusingato da una proposta di questo genere, perciò mette a tacere ogni dubbio e timore pur di avere l'occasione di pavoneggiarsi di fronte ad un folto pubblico; il vecchio è al settimo cielo ed è convinto che la serata da Musso sarà per lui un vero trionfo. Decide di invitare anche i suoi fedeli compagni di avventura, il dottor Piramide e Pitichinaccio, ma dura fatica a persuaderli perché i due sono ancora scossi dagli ultimi eventi e temono di incorrere in un nuovo, pericoloso attacco. Con grande ironia Hoffmann si prende gioco di questi due sciocchi creduloni e delle loro paure, consacrando un lungo passaggio alla descrizione delle loro sensazioni: il dottore vive in un costante stato di terrore e la notte i suoi sogni sono popolati di cadaveri e di spettri; dal canto suo Pitichinaccio, dopo la funesta notte dell'assalto, vede ovunque diavoli assetati di sangue, ed è incapace di capire che gli assalitori altro non erano

attirare di nuovo mio zio -che lo so bene, non andrà mai a teatro senza di me- solo per poter tentare con più sicurezza qualche altra malvagità?» (*Signor Formica*, pp.735-736)

che uomini mascherati. Loève-Weimars sopprime per intero la sezione che descrive la reazione esaltata di Capuzzi, ma anche quella in cui il narratore si compiace nel deridere i puerili timori di Accoramboni e del nano Pitichinaccio.

Hoffmann:

«Und nun fleht er sie an, doch nur keiner Furcht Raum zu geben und von dem Theater herab die schönste der Arien zu hören, die jemals der göttlichste Komponist erfunden.¹ Auch Nicolo ließ nicht nach mit den wehmütigsten Bitten, bis Marianna sich für überwunden erklärte und versprach, alle Furcht bei Seite gesetzt, dem zärtlichen Oheim in das Theater vor der Porta del Popolo zu folgen. -Signor Pasquale war verzückt in den höchsten Himmel der Wonne. Er hatte die Überzeugung von Mariannas Liebe, die Hoffnung im Theater seine Musik zu hören und Lorbeern zu erhaschen, nach denen er so lange vergebens getrachtet; er stand daran, seine süßesten Träume erfüllt zu sehen! -Nun wollte er auch sein Licht hell leuchten lassen vor den treu verbundenen Freunden, er dachte daher gar nicht anders, als daß Signor Splendiano und der kleine Pitichinaccio eben so mit ihm gehen sollten, wie das erste Mal.

Außer den Gespenstern, die ihn entführten, waren dem Signor Splendiano in der Nacht, als er neben der Pyramide des Cestius in seiner Perücke schlief, allerlei böse Erscheinungen gekommen. Der ganze Totenacker war lebendig worden und hundert Leichen hatten die Knochenarme nach ihm ausgestreckt, laut jammernd über seine Essenzen und Latwergen, deren Qual sie noch im Grabe nicht verwinden konnten. Daher kam es, daß der Pyramiden-Doktor, konnte er gleich dem Signor Pasquale nicht ableugnen wie nur der ausgelassenste Mutwille verruchter Buben ihm den Streich spielte, doch trübsinnig blieb, und, sonst eben nicht zum abergläubischen Wesen geneigt, jetzt überall Gespenster sah und von Ahnungen und bösen Träumen hart geplant wurde.

¹ La frase «die jemals der göttlichste Komponist erfunden», con la quale Musso lusinga ostentatamente l'ingenuo Capuzzi, viene eliminata nella traduzione.

Pitichinaccio war nun durchaus nicht zu überzeugen, daß das nicht wirkliche Teufel aus der flammende<n> Hölle gewesen sein sollten, die über den Signor Pasquale und über ihn herfielen, und schrie laut auf, wenn man nur an jene verhängnisvolle Nacht dachte. Alle Beteurungen des Signor Pasquale, daß niemand anders, als Antonio Scacciati und Salvator Rosa hinter den Teufelsmasken gesteckt, schlugen nicht an, denn Pitichinaccio schwur unter vielen Tränen, daß seiner Angst, seines Entsetzens unerachtet, er an der Stimme und an dem genzen Wesen den teufel Fanfarell sehr gut erkannt habe, der ihm den Bauch braun und blau gezwickt.

Man kann denken, wie Signor Pasquale sich abmühen mußte, beide, den Pyramiden-Doktor und den Pitichinaccio zu überreden, noch einmal mit ihm zu wandern.»¹

Loève-Veimars:

«Et il la supplia de se calmer, et de venir écouter avec lui au théâtre la plus divine des ariettes. On peut se figurer la peine que dut prendre le signor

¹ *Signor Formica*, p.986-987. Versione italiana: «[...] -E la supplicò di non avere più paura e di andare ad ascoltare a teatro le arie più belle che un divino compositore avesse mai composto. Anche Nicolò non cessò di pregare e di supplicare finché Marianna non ebbe dichiarato che l'avevano vinta e promise di dimenticare i suoi spaventi e di accompagnare il tenero zio nel teatro fuori Porta del Popolo. Il signor Pasquale era rapito all'ultimo cielo. Era persuaso dell'amore di Marianna, aveva la speranza di sentire la propria musica a teatro e di mietere finalmente quegli allori che aveva così lungamente e invano cercati; era sul punto di vedere realizzati i suoi sogni più dolci. Solo che voleva avere testimoni della sua gloria anche i suoi amici fidati e non poteva ammettere che il signor Splendiano e il piccolo Pitichinaccio non lo accompagnassero a teatro come la prima volta. Oltre ai fantasmi che lo avevano rapito, durante la notte che aveva dormito dentro la sua parrucca vicino alla Piramide di Cestio, il signor Splendiano aveva avuto ogni sorta di orribili visioni. All'improvviso tutto il cimitero si era ridestato e centinaia di cadaveri s'erano avanzati stendendo verso di lui le braccia ossute e lamentandosi ad alta voce per le sue essenze e i suoi elettuari che li torturavano ancora nella tomba. Per questo, se anche non poteva negare di essere stato semplicemente la vittima della prepotenza di alcuni birbanti, il signor Splendiano era ancor sempre malinconico e mentre prima non era stato affatto superstizioso, ora vedeva dappertutto fantasmi ed era tormentato da neri presentimenti e da sogni cattivi. Pitichinaccio invece non voleva lasciarsi persuadere che non erano veri diavoli usciti dalle fiamme dell'inferno quelli che avevano aggredito lui e il signor Pasquale, e ogni volta, quando pensava a quella notte fatale, si metteva a strillare dalla paura. Tutte le assicurazioni del signor Pasquale, che dietro alle maschere dei diavoli non c'era nessun altro che Antonio Scacciati e Salvator Rosa, erano inutili; perché piangendo e singhiozzando Pitichinaccio giurava che ad onta dello spavento aveva riconosciuto perfettamente la voce del demonio Fanfarello il quale gli aveva fatto venire la pancia blu e viola a forza di pizzicotti. Si può immaginarsi perciò la fatica che fece il signor Pasquale per persuadere i suoi amici, il dottore e Pitichinaccio, ad accompagnarlo ancora una volta.» (*Signor Formica*, pp.736-737)

Pasquale pour persuader au docteur Pyramide et à Pitichinaccio de retourner avec lui au théâtre.»¹

Quando Salvatore viene a sapere che Capuzzi si recherà a teatro con la solita scorta, lui e Antonio temono che il piano possa fallire di nuovo. I due trascorrono diverse ore a escogitare piani per separare il vecchio dai suoi compari, ma ogni tentativo sembra irrealizzabile. Loève-Weimars elimina quella parte del passaggio che descrive i dubbi e i tentennamenti dei due complici, nel timore forse che questa parentesi possa rallentare il ritmo narrativo. L'enunciato con cui si chiude il brano in questione è invece oggetto di una semplificazione radicale: il traduttore non precisa con che modalità Salvatore e Antonio ricevono un aiuto dall'alto (il cielo sembra mettere sulla loro strada Michele, che con la sua incompetenza volge la situazione a loro favore), e si limita ad affermare che il caso viene in loro soccorso.

Hoffmann:

«Was Salvator gefürchtet, schien also wirklich eintreffen zu wollen, und doch hing, wie er versicherte, sein ganzer Plan davon ab, daß Signor Pasquale mit Marianna allein, ohne die getreuen Kumpane, im Theater des Nicolo sein müsse.² Beide, Antonio und Salvator, zerbrachen sich weidlich den Kopf, wie sie den Splendiano und den Pitichinaccio von dem Signor Pasquale abwendig machen sollten. Zur Ausführung jedes Streichs, der dies hätte bewirken können, reichte aber die Zeit nicht hin, da schon am Abende des folgenden Tages der Anschlag im Theater des Nicolo ausgeführt werden mußte. Der Himmel, der sich oft der sonderbarsten Werkzeuge um die narren zu züchtigen, schlug sich aber zu Gunsten des bedrängten Liebespaar ins Mittel und regierte den Michele, daß er seiner Tölpelei Raum gab und

¹ *Salvator Rosa*, p.184.

² Il traduttore evita di ripetere che la meta dello spostamento è il teatro di Nicolò Musso.

dadurch bewirkte, was Salvator und Antonios Kunst nicht zu erringen vermochte.»¹

Loève-Veimars:

«Ce que Salvator craignait le plus allait arriver, car il prétendait que son plan ne pourrait réussir que si Pasquale et Marianna étaient séparés de leurs guides ordinaires ; mais le hasard le servit encore en cette circonstance.»²

Alla vigilia del gran colpo Salvatore si sofferma a fare qualche riflessione insieme al suo pupillo; il pittore napoletano, da buon amico e da uomo saggio, mette in guardia il giovane circa le donne, che sanno dar prova d'arguzia anche quando sono giovani, pure e innocenti. Nelle parole di Salvatore traspare l'avversione tutta romantica verso un'istituzione borghese e convenzionale come il matrimonio, che rappresenta uno dei più grandi pericoli per l'artista e la sua vocazione. Il pittore e maestro non vuole tuttavia avvilire Antonio e conclude questo suo discorso di "avvertimento" con l'augurio di una felice unione. Loève-Veimars, che evidentemente sottovaluta il valore simbolico di questo lungo dialogo, considerandolo solo una noiosa parentesi che rallenta il corso dell'azione, pensa bene di sopprimerlo completamente:

«Doch vermochte Signor Pasquale nicht davon zu bleiben, ohnerachtet ihm Schultern und Rücken von den erhaltenen Prügeln nicht wenig schmerzten; jeder Ton seiner Arie war ein Band, das ihn unwiderstehlich hinzog. Nun das Hindernis, sprach Salvator zu Antonio, das wir für unübersteiglich

¹ *Signor Formica*, pp. 987-988. Versione italiana: «Sicché pareva che dovesse veramente succedere quello che Salvatore temeva, eppure, come egli assicurava, l'esito del suo progetto dipendeva completamente dal fatto che il signor Pasquale andasse a teatro solo con Marianna e senza la compagnia dei suoi fidi amici. Entrambi, Antonio e Salvatore, si rompevano la testa per trovare il modo di separare Splendiano e Pitichinaccio dal signor Pasquale; ma non c'era più tempo per preparare nessun colpo di mano, perché la rappresentazione al teatro di Nicolò doveva aver luogo la sera del giorno successivo. Il cielo, che evidentemente si serve degli strumenti più strani per castigare i matti, intervenne alla fine in favore dei due innamorati perseguitati e diresse Michele in modo che nella sua storditaggine ottenne tutto quello che l'arte di Salvatore e di Antonio non aveva potuto raggiungere.» (*Signor Formica*, pp. 737-738)

² *Salvator Rosa*, p. 184.

hielten, sich von selbst aus dem Wege geräumt hat, kommt es nur auf Eure Geschicklichkeit an, daß Ihr nicht den günstigen Moment versäumt, Eure Marianna aus dem Theater des Nicolo zu entführen. -Doch Ihr werdet nicht fehlen, und ich begrüße Euch schon als Bräutigam der holden Nichte Capuzzis, die in wenigen Tagen Eure Gattin sein wird. Ich wünsche Euch Glück, Antonio, wiewohl es mir durch Mark und Bein fröstelt, wenn ich an Eure Heirat denke!- Wie meint Ihr das, Salvator? fragte Antonio voll Erstaunen. Nennt es Grille, erwiderte Salvator, oder wie Ihr sonst wollt, Antonio, genug ich liebe die Weiber; aber jede, selbst die, in die ich bis zum Wahnsinn vernarrt bin, für die ich sterben möchte, macht in meinem Innersten einen Argwohn rege, der mich in den unheimlichsten Schauern erbeben läßt, so bald ich an eine Verbindung mit ihr denke, wie sie die Ehe herbeiführt. Das Unerforschliche in der Natur der Weiber spottet jeder Waffe des Mannes. Die, von der wir glauben, daß sie sich uns mit ihrem ganzen Wesen hingab, daß Ihr Inneres sich uns erschlossen, betrügt uns am ersten, und mit dem süßesten Kuß saugen wir das verderblichste Gift ein. Und meine Marianna? rief Antonio bestürzt. Verzeiht Antonio, fuhr Salvator fort, eben Eure Marianna, die die Holdseligkeit und Anmut selbst ist, hat mir aufs neue bewiesen, wie bedrohlich uns die geheimnisvolle Natur des Weibes ist! -Bedenkt, wie das unschuldige, unerfahrene Kind sich benahm, als wir den Oheim ihr ins Haus trugen, wie sie auf einen Blick von mir , Alles -Alles erriet, und ihre Rolle, wie Ihr mir selbst sagtet, mit der größten Klugheit fortspielte. Doch nicht mag dies in Anschlag kommen gegen das, was sich bei Mussos Besuch bei dem Alten begab! -Die geübteste Gewandheit, die undurchdringlichste Schlaueit, kurz alle ersinnliche Kunst des welterfahrensten Weibes vermag nicht mehr, als was die kleine Marianna tat, um den Alten mit voller Sicherheit hinters Licht zu führen. - Sie konnte gar nicht klüger handeln, um uns den Weg zu Unternehmungen jeder Art zu bahnen. Die Fehde gegen den alten wahnsinnigen Toren - jede List erscheint gerechtfertigt, aber-doch!-geliebter Antonio! - Laßt Euch durch meine träumerische Grillen nicht irren, sondern seid glücklich mit Eurer Marianna, wie Ihrs nur zu sein vermöget!»¹

¹ *Signor Formica*, pp.989-991. Versione italiana: «Tuttavia il signor Pasquale non poté rinunciare a recarvisi per conto suo, sebbene le spalle e la schiena gli dolessero non poco per le legnate

Il gruppo è finalmente giunto a teatro; sul palco si assiste al battibecco tra il signor Formica, vestito da Pasquarello, che finge di prendere le parti del signor Pasquale Capuzzi, e il dottor Graziano, che con le sue battute pungenti mette esplicitamente in ridicolo il vecchio innamorato. Loève-Weimars semplifica profondamente la scena della rappresentazione teatrale, sopprimendo parte del discorso di Pasquarello, con il quale il personaggio, pur fingendo di schierarsi dalla parte di Capuzzi si prende invece gioco di lui («er rede mit dem Herzen in der Hand- der Doktor selbst habe einen starken Beischmack von dem allem, was er an dem vortrefflichen Signor Pasquale tadle- er rede mit dem Herzen in der Hand- er habe es selbst oft genug erfahren, daß über den Herrn Doktor Graziano an sechshundert Personen auf einmal aus voller Kehle gelacht u.s.w.»), e la battuta di Capuzzi, che dalla platea applaude estasiato alle parole di Pasquarello, incapace di rendersi conto di essere l'oggetto della derisione generale («Gesegneter Formica, lispelte Signor Capuzzi vor sich hin, gesegneter Formica, ich merke, du hast es darauf abgesehen, meinen Triumph vollständig zu machen, da du den Römern allen Neid und Undank, mit dem

ricevute; ma ogni nota di ogni sua canzone era un filo che lo attirava irresistibilmente. -Ora che l'ostacolo, -disse Salvatore ad Antonio, -che noi credevamo insormontabile, si è eliminato da sé, dipende solo dalla vostra abilità non perdere il momento favorevole e condurre Marianna fuori dal teatro. Ma so che riuscirete, e saluto già in voi lo sposo della bella nipote di Capuzzi, che fra pochi giorni sarà vostra moglie. Vi auguro ogni felicità, caro Antonio, sebbene, quando penso al vostro matrimonio, sento i brividi che mi corrono giù per la schiena. -Cosa state dicendo, Salvatore? -chiese Antonio tutto meravigliato. _chiamateli grilli, -rispose Salvatore, -chiamatele pazzie, o come volete, caro Antonio, però...Io amo senza dubbio le donne, ma tutte, anche una della quale fossi innamorato fino alla follia, per la quale volessi morire, mi fanno nascere in fondo al cuore un sospetto per cui in segreto tremo di paura, non appena penso al genere di legame rappresentato dal matrimonio. L'imperscrutabile nella natura delle donne si burla di tutte le nostre armi. Quella della quale crediamo che si sia data a noi con tutta se stessa, ci inganna più d'ogni altra, e coi baci più dolci penetra in noi un veleno mortale. -E la mia Marianna? -chiese Antonio turbato. - Perdonatemi, Antonio! -continuò Salvatore; -ma proprio la vostra Marianna, che è la grazia e la bellezza in persona, mi ha dimostrato quanto sia pericolosa l'intima natura della donna. Rammentatevi come si è comportata quella creatura innocente, inesperta, quando riportammo in casa lo zio, come al mio primo sguardo si rese perfettamente conto di tutto, e continuò a rappresentare la sua parte -voi stesso me lo diceste- con la più grande astuzia. Eppure questo non è niente in confronto di quello che è avvenuto durante la visita di Musso in casa del vecchio. La più vecchia esperienza, l'astuzia più consumata, insomma tutte le arti possibili di una donna di mondo non avrebbero ottenuto più di quello che fece la piccola Marianna per imbrogliare il vecchio a colpo sicuro. Non avrebbe potuto comportarsi in una maniera più furba per spianarci la strada a qualsiasi impresa. La lotta che deve sostenere contro quel vecchio matto, giustifica apparentemente ogni inganno -tuttavia...Ma su, su, caro Antonio, non badate alle mie fantasticherie, e siate felice con la vostra Marianna!» (*Signor Formica*, pp.739-740)

sie mich verfolgen, gehörig in die Nase reibst, und ihnen sagst, *wer ich bin* ! »).

Hoffmann:

«Darauf Pasquarello ganz erzürnt: Nur der Neid spreche aus dem Doktor er rede mit dem Herzen in der Hand (*parla col cuore in mano*) der Doktor sei gar nicht der Mann, der den Signor Pasquale Capuzzi di Senigaglia zu beurteilen im Stande sei, - er rede mit dem Herzen in der Hand- der Doktor selbst habe einen starken Beischmack von dem allem, was er an dem vortrefflichen Signor Pasquale tadle- er rede mit dem Herzen in der Hand¹ er habe es selbst oft genug erfahren, daß über den Herrn Doktor Graziano an sechshundert Personen auf einmal aus voller Kehle gelacht u.s.w. Nun hielt Pasquarello eine lange Lobrede auf seinen neuen Herrn. Gesegneter Formica, lispelte Signor Capuzzi vor sich hin, gesegneter Formica, ich merke, du hast es darauf abgesehen, meinen Triumph vollständig zu machen, da du den Römern allen Neid und Undank, mit dem sie mich verfolgen, gehörig in die Nase reibst, und ihnen sagst, *wer ich bin* ! Da kommt mein Herr selbst, rief in dem Augenblick Pasquarello.»²

Loève-Weimars:

«Pasquarello, fort en colère répliqua que c'était l'envie qui faisait parler le docteur, le cœur sur la main (*col cuore in mano*), que le docteur n'était pas l'homme qu'il fallait pour juger le signor Pasquale Capuzzi di Sinigaglia ; et Pasquarello se mit à faire un long panégyrique comique de son nouveau

¹ Questa battuta, che viene ripetuta per ben tre volte nel discorso di Pasquarello, fungendo quasi da Leitmotiv, compare invece una sola volta nella versione francese.

² *Signor Formica*, p.993. Versione italiana: «Allora Pasquariello ribatté tutto arrabbiato che solo l'invidia parlava dalla bocca del dottore, ma lui, lui parlava col cuore in mano. Il dottore non era certo capace di giudicare il signor Pasquale Capuzzi di Sinigaglia; lui parlava col cuore in mano. A lui, piuttosto, al dottore succedevano tutti i guai che avrebbe voluto attribuire all'illustre signor Pasquale; lui stesso aveva visto anche troppo spesso più di seicento persone crepare dalle risa alle spalle del dottor Graziano, e così via. Alla fine Pasquariello incominciò un elogio sperticato del suo nuovo padrone, il signor Pasquale, affibbiandogli ogni sorta di meriti e concludendo con una descrizione della sua persona che definì come la grazia e la cortesia in carne ed ossa. -Benedetto Formica!- mormorava fra sé il signor Capuzzi, -mi accorgo che tu vuoi rendere completo il mio trionfo rinfacciando ai romani tutta l'invidia e l'ingratitudine con cui mi perseguitano e dicendo loro chi sono io in realtà. -Ma ecco qua il mio padrone che arriva, esclamò Pasquariello [...].» (*Signor Formica*, pp.741-742)

maître, dans lequel il trouvait toutes les vertus cardinales et théologiques ; il finit par la description de sa personne qu'il donna pour le modèle des grâces et de la perfection humaine. -Voilà mon maître lui-même, qui vous répondra mieux que moi, s'écria enfin Pasquarello.»¹

Le modifiche che il traduttore apporta a questo passaggio finiscono con lo sminuire, nella versione francese, l'importanza di questa scena, che ha invece una particolare rilevanza nel testo originale. Hoffmann consacra infatti uno spazio congruo, nell'economia del racconto, alle tre rappresentazioni teatrali di cui Capuzzi è, suo malgrado, al tempo stesso spettatore e attore, poiché crede profondamente nella funzione terapeutica del teatro; Capuzzi riesce infatti a prendere coscienza dei propri errori e a guarire dalla sua follia amorosa solo grazie al senso di estraniamento provocato dalla rappresentazione teatrale.²

Approfittando della confusione che si crea nella sala e sul palcoscenico, dove gli attori stanno mettendo in scena il matrimonio di Antonio e Marianna, fra le urla e gli impropri di Capuzzi che dalla platea è incapace di stare fermo sulla poltrona, il vero Antonio rapisce la fanciulla amata, fuggendo con lei dal teatro in tutta fretta. Lo zio, tutto preso dalla rappresentazione, non si rende conto di quello che sta realmente accadendo

¹ *Salvator Rosa*, pp. 186-187.

² Il processo di trasformazione interiore inizia durante i due spettacoli allestiti all'interno del teatro di Nicolò Musso, che danno modo a Capuzzi di osservare come il suo doppio sul palco agisca in maniera contraria a quella che caratterizza la sua esistenza quotidiana. Il suo "secondo Io" non si dà arie da spaccone né asserisce di avere creato composizioni originali e di grande pregio, bensì confessa apertamente di averle rubate; non si comporta come un bellimbusto innamorato della giovane nipote che tenta di unirsi in matrimonio con lei anche contro la sua volontà, ma come un protettore generoso e di buon cuore, cui sta a cuore la felicità di Marianna e che per questo acconsente alla sua unione con Antonio Scacciati; non agisce infine come un vile spilorcio, bensì come un uomo di grande cuore, che non pensa al proprio bene ma a quello della donna amata. Il definitivo cambiamento nell'animo del personaggio si realizza a distanza di tempo, in occasione della terza ed ultima rappresentazione, che ha luogo a Firenze, nella dimora di Salvator Rosa. In quella circostanza Capuzzi assiste ad uno spettacolo macabro e doloroso: gli artisti dell'*Accademia de' Percossi* mettono in scena il matrimonio di Capuzzi con la nipote, lieto evento al quale fa seguito però la tragica morte della giovane. Sul palco fa poi la sua apparizione il fantasma del fratello defunto di Capuzzi, che maledisce il vecchio per aver provocato, con i suoi lascivi progetti matrimoniali, la scomparsa dell'amata figlia. Capuzzi comprende in questo modo quali drammatiche conseguenze potrebbe avere il suo progetto di matrimonio con Marianna se decidesse di portarlo a compimento, perciò si rassegna a desistere.

attorno a lui; solo una volta terminato lo spettacolo Capuzzi, che sembra risvegliarsi da un sogno, comprende di essere stato gabbato. Dopo avere appreso da un ufficiale i dettagli degli ultimi eventi il vecchio pazzo comincia a gridare come un forsennato, chiamando a gran voce la nipote e lanciando invettive contro Antonio, che è riuscito ad avere la meglio su di lui. Loève-Veimars sopprime questa scena spassosa, che ritrae un Capuzzi fuori di sé, sempre più grottesco e sempre più patetico:

«Marianna schrie der Alte nochmals, Marianna! -Sie ist fort- sie ist entflohen- der Spitzbube Antonio hat sie mir gestohlen! -Auf-ihr nach! - Habt die barmherzigkeit- Leute, nehmt Fackeln, sucht mir mein Täubchen - ha die Schlange!»¹

Loève-Veimars sopprime altresì il discorso con cui l'ufficiale spiega in maniera particolareggiata come si è svolta la scena del „rapimento“; il militare non manca di sottolineare, con fine ironia, la dabbennagine di Capuzzi, il quale non si è reso conto di nulla perché era troppo impegnato a fare il pazzo, a litigare con il suo sosia della scena («und zwar als Ihr den unnützen Zank mit dem Schauspieler, der eine Euch ähnliche Maske trug, anfinget»). Il traduttore deve aver giudicato inutile riportare le battute del personaggio, che rallentano il *déroulement* dell'azione; in questo modo però vanno perdendosi le sue considerazioni su Capuzzi, che confermano per l'ennesima volta quanto il personaggio sia sciocco e buffo.

Nella versione francese l'enunciato con cui si chiude il passaggio in questione e che contiene le accuse che l'ufficiale muove a Capuzzi viene trasformato in discorso indiretto e sintetizzato; Loève-Veimars inoltre non è particolarmente preciso poiché parla di attacco a mano armata («en attaquant les comédiens à main armée»), mentre nell'originale viene

¹ *Signor Formica*, p.997. Versione italiana: «-Marianna! -tornò a gridare il vecchio. -Non c'è più - è fuggita -quella canaglia me l'ha rubata! -Andiamo! -Inseguiamoli! -Abbiate pietà di me, prendete le fiaccole, aiutatemi a cercare la mia colomba! -Ah, quel serpente! » (*Signor Formica*, pp.744-745)

specificato che da parte del vecchio c'è stato un tentativo di omicidio («Eures mordgieriges Anschlags»)

Hoffmann:

«Damit wollte der Alte¹ fort. Der Offizier hielt ihn aber fest, indem er sprach: Meint Ihr das junge, holde Mädchen, das neben Euch saß, so ist es mir, als hätte ich sie längst, und zwar als Ihr den unnützen Zank mit dem Schauspieler, der eine Euch ähnliche Maske trug, anfing, mit einem jungen Menschen, mich dünkt es war Antonio Scacciati, herauschlüpfen gesehen. Sorgt nicht dafür; es sollen sogleich alle nur mögliche Nachforschungen angestellt und Marianna soll Euch zurückgeliefert werden, so wie man sie findet. Was aber jetzt Euch selbst betrifft, Signor Pasquale, so muß ich Euch, Eures Betragens, Eures mordgieriges Anschlags auf das Leben jenes Schauspielers halber verhaften!»²

Loève-Weimars :

«Pasquale voulut les poursuivre ; mais l'officier l'arrêta pour qu'il eût à répondre de l'incartade qu'il venait de commettre, en attaquant les comédiens à main armée.»³

La storia giunge ormai al termine, con il sesto capitolo che Hoffmann intitola «Salvator Rosa verläßt Rom und begibt sich nach Florenz. Beschluß der Geschichte.»⁴ e che Loève-Weimars semplifica in «L'Academia de'

¹ Come in altre circostanze Hoffmann insiste nel denominare Capuzzi con l'appellativo «der Alte», mentre Loève-Weimars preferisce designarlo utilizzando il suo nome (Pasquale o Capuzzi, a seconda dei casi).

² *Signor Formica*, p.997. Versione italiana: «E il vecchio voleva correre fuori del teatro. Ma l'ufficiale lo trattene dicendogli: -Forse parlate di quella bella, giovane ragazza che stava seduta accanto a voi? Mi pare di averla veduta uscire molto tempo fa, quando voi avete incominciato la vostra inutile lite con l'attore che portava la vostra maschera. -Dev'essere uscita con un giovanotto e mi pare che fosse Antonio Scacciati. Non preoccupatevi! Faremo tutte le possibili ricerche e Marianna vi sarà restituita non appena l'avremo ritrovata. Ma per quel che vi riguarda, signor Pasquale, sono costretto ad arrestarvi per il vostro contegno, per il vostro attentato alla vita di quell'attore.» (*Signor Formica*, p.745)

³ *Salvator Rosa*, p.189.

⁴ *Signor Formica*, p.997. Versione italiana: «VI. Salvator Rosa lascia Roma e si reca a Firenze. Fine di questa storia.» (*Signor Formica*, p.745)

Percossi», riferendosi al gruppo di pittori e letterati che Salvator Rosa raccoglie attorno a sé nella città di Firenze, dove si trasferisce per trovare un po' di tranquillità, dopo gli spiacevoli eventi romani. Si noterà che il traduttore, oltre a condensare le informazioni, evita anche di riportare il riferimento metatestuale presente invece nel titolo dell'originale, vale a dire l'esplicito rimando alla fine della storia («Beschuß der Geschichte»).

In questa'ultima sezione del racconto l'attenzione del narratore è quasi esclusivamente focalizzata sul personaggio di Salvator Rosa, il vero protagonista dell'intera vicenda. Dapprima il narratore si sofferma a descrivere in quali condizioni versa il pittore napoletano a Roma, dopo gli avvenimenti che hanno visto coinvolti Capuzzi, Antonio Scacciati e Marianna, mettendo in evidenza come Salvatore, che viene ritenuto il vero responsabile del rapimento della fanciulla, divenga oggetto di persecuzioni crudeli e malevole nella capitale italiana. Hoffmann indugia volentieri sui particolari biografici relativi a Salvator Rosa, insistendo soprattutto sulle difficoltà che il pittore ha dovuto affrontare e sull'ostruzionismo di cui è stato vittima, onde riabilitare questa figura di artista che è stata ingiustamente oggetto di pregiudizi e malvagie dicerie e che egli si impegna a far conoscere al pubblico e alla critica del suo tempo.

Il traduttore sorvola su diversi dettagli, mancando in particolare di sottolineare la vita modesta e senza onori che il pittore è costretto a condurre a Roma, la città nella quale aveva conosciuto in tempi lontani una fama straordinaria («Daher kam es denn auch, daß es Salvator durchaus nicht gelingen wollte, sich mit dem Glanz zu umgeben, wie es wohl ehemals in Rom geschehen. Statt der großen Werkstatt, in der ihn sonst die vornehmsten Römer aufsuchten, blieb er bei der Frau Caterina»); lungi dal nuocergli tuttavia, questa esistenza semplice e tranquilla agisce come un balsamo ristoratore sul suo animo tormentato, altra osservazione che non è dato rintracciare nella traduzione («bei seinem grünen Feigenbaum, und gerade in dieser Beschränktheit mochte er manchmal Trost finden und

Beruhigung»). Nella versione francese non viene nemmeno precisato che gli ostili accademici di San Luca, che non vedono di buon occhio la produzione poetica di Salvatore, osano persino muovergli la gravosa e infondata accusa di plagio («ja sogar zu verstehen gaben, daß Salvator die Früchte nicht auf eignem Boden pflückte, sondern fremdes Gebiet plündere»). Loève-Veimars, che evidentemente è mosso da intenti diversi, in primo luogo quello di proporre al suo lettorato un racconto piacevole, omette volentieri dettagli di questo genere e si preoccupa anzitutto che la storia proceda con un ritmo sostenuto.

Hoffmann:

«Vorzüglich verfolgten ihn die Akademiker von San Luca, die ihm den Wundarzt nicht vergessen konnten, und gingen weiter, als es ihres Berufs schien, da sie selbst die artigen Verse, die Salvator damals aufschrieb, herabsetzten, ja sogar zu verstehen gaben, daß Salvator die Früchte nicht auf eignem Boden pflückte, sondern fremdes Gebiet plündere. Daher kam es denn auch, daß es Salvator durchaus nicht gelingen wollte, sich mit dem Glanz zu umgeben, wie es wohl ehemals in Rom geschehen. Statt der großen Werkstatt, in der ihn sonst die vornehmsten Römer aufsuchten, blieb er bei der Frau Caterina, bei seinem grünen Feigenbaum, und gerade in dieser Beschränkung mochte er manchmal Trost finden und Beruhigung. Mehr, als billig, ging dem Salvator das hämische¹ Betragen seiner Feinde zu Herzen.»²

Loève-Veimars :

¹ L'aggettivo «hämisch», che descrive il comportamento dei nemici di Salvator Rosa in termini di malvagità e fede, è espunto nella traduzione.

² *Signor Formica*, p.999. Versione italiana: «Specialmente lo perseguitavano gli accademici di San Luca che non erano ancora riusciti a mandare giù il cerusico e arrivarono fino al punto di denigrare i versi deliziosi che Salvatore scrisse in quei giorni, insinuando addirittura che egli non mieteva sul proprio campo, ma saccheggiava le opere altrui. Per tutte queste ragioni Salvatore non riusciva in nessun modo a circondarsi nuovamente di quello splendore con cui aveva brillato una volta a Roma. Non aveva la grande bottega in cui di solito venivano a fargli visita le più grandi personalità di Roma, ma se ne stava in casa della signora Caterina, sotto i rami verdi del suo fico, ed era proprio questa semplicità che qualche volta lo consolava e lo tranquillizzava. Tuttavia Salvatore si prese troppo a cuore le mene invidiose de suoi nemici [...].» (*Signor Formica*, p.746)

«Les académiciens de San Luca, qui ne pouvaient oublier la réception du chirurgien, le persécutaient tout particulièrement, et s'écartaient même de leurs attributions en critiquant les vers que faisait Salvator, et qui souvent étaient pleins de grâce. Salvator sentit vivement la conduite de ses ennemis.»

Il traduttore è altrettanto avaro di dettagli in relazione al periodo fiorentino di Salvatore ; nel passaggio che qui riportiamo Hoffmann mette in evidenza come il pittore, dopo aver tanto sofferto e penato durante il suo soggiorno romano, abbia finalmente avuto l'opportunità di riscattarsi e di ricevere gli onori che gli spettano nella bella città di Firenze, dove si trasferisce su invito del duca di Toscana. La traduzione liquida il passo in questione con due frasi sintetiche (il lettore francese ignora dunque che Salvator Rosa riceveva cospicui pagamenti per i suoi quadri e che il denaro guadagnato lo metta in condizione di acquistare una sontuosa dimora).

Hoffmann:

«Die Geschenke des Herzogs, die hohen Preise, die er für seine Gemälde erhielt, setzten ihn bald in den Stand, ein großes Haus zu beziehen und auf das prächtigste einzurichten. Da versammelte sich um ihn die berühmtesten Dichter und gelehrten der Zeit.»¹

Loève-Weimars :

«Le duc lui fit de riches présents, et les savants, les poètes les plus célèbres du temps se pressèrent autour de lui.»²

A Firenze l'esistenza di Salvatore è allietata non solo dal successo professionale e dagli incontri con altri artisti e poeti, che si radunano nella

¹ *Signor Formica*, p.1000. Versione italiana: «I doni del duca, gli altri prezzi che riceveva per i suoi quadri, lo misero ben presto in grado di andare ad abitare in una grande casa e di addobbarla con magnificenza. Qui si raccoglievano intorno a lui i poeti e gli scienziati più celebri dell'epoca [...]» (*Signor Formica*, p.747)

² *Salvator Rosa*, p.191.

sua elegante abitazione attribuendosi il nome di *Accademia de' Percossi*, bensì anche dalla presenza di Antonio e Marianna, che si sono trasferiti nella città toscana per sottrarsi all'egemonia del vecchio Capuzzi. Salvatore trascorre buona parte del suo tempo conversando piacevolmente con l'amico Antonio, come erano consueti fare anche a Roma; un giorno il giovane confessa al suo protettore un suo cruccio, che impedisce a lui e alla giovane moglie di vivere sereni: Antonio si rammarica per avere fatto soffrire il povero Pasquale Capuzzi ed esprime il vivo desiderio di riconciliarsi con lui, in nome della parentela che lega il vecchio a Marianna. Il dispiacere e il rimorso non impediscono tuttavia ad Antonio di sorridere al ricordo di come il vecchio sciocco sia stato preso per il naso.

Loève-Weimars, che pare costantemente animato dalla volontà di far procedere in fretta la storia, sopprime anzitutto le frasi nelle quali viene ribadito lo stretto legame che sussiste tra Salvatore e il signor Formica, il quale si mostra pienamente disponibile ad eseguire i voleri dell'amico pittore («so daß er alles mit Lust und Liebe auf dem Theater ausgeführt, was er, Salvator, ihm angegeben»). Una tale semplificazione nuoce al racconto, poiché sminuisce un elemento che viene invece enfatizzato da Hoffmann, vale a dire il misterioso rapporto tra l'artista e l'attore (enigma che si scioglie solo alla fine, quando viene rivelato che Rosa e Formica sono la stessa persona).

Il traduttore inoltre elimina per intero le frasi nelle quali il narratore descrive lo stato d'animo e le intenzioni di Antonio («Antonio versicherte dagegen, daß, [...] er doch von Herzen wünsche, den Alten zu versöhnen, wenn er übrigens auch nicht einen Quattrino von Mariannas Vermögen, das der Alte in Beschlag genommen, heraus haben wolle, da seine Kunst ihm Geld genug einbringe»). Nella versione francese viene anche modificato in parte il contenuto dell'originale, poiché viene ascritto alla sola Marianna il desiderio di riappacificarsi con lo zio («Auch Marianna könne sich oft nicht der Tränen enthalten [...]», dove la congiunzione «auch» indica implicitamente il coinvolgimento non solo della fanciulla ma anche del di

lei marito, diventa nella versione francese «Cependant Marianna ne pouvait retenir ses larmes [...]»); forse il traduttore può aver giudicato incoerente il comportamento di Antonio, il quale dapprima si adopera con ogni mezzo lecito e non lecito per coprire di ridicolo il vecchio, mentre ora esprime il desiderio sincero di farsi perdonare da lui. Il traduttore può avere inoltre provato un certo disagio nei confronti dell'atteggiamento ambiguo del giovane, che mentre si mostra dispiaciuto per la sorte del vecchio pazzo, non riesce a trattenere le risa nel ripensare alla scena esilarante che lo ha visto protagonista nel teatro di Niccolò Musso (« [...] so sehr er noch über jenen Auftritt lachen müsse, der sein Glück herbeigeführt [...]»).

Hoffmann:

«Salvator meinte indessen, das sei ein Leichtes gewesen, da eben Formica sein innigst verbundener Freund in Rom gewesen, so daß er alles mit Lust und Liebe auf dem Theater ausgeführt, was er, Salvator, ihm angegeben. Antonio versicherte dagegen, daß, so sehr er noch über jenen Auftritt lachen müsse, der sein Glück herbeigeführt, er doch von Herzen wünsche, den Alten zu versöhnen, wenn er übrigens auch nicht einen Quattrino von Mariannas Vermögen, das der Alte in Beschlag genommen, heraus haben wolle, da seine Kunst ihm Geld genug einbringe. Auch Marianna könne sich oft nicht der Tränen enthalten, wenn sie daran denke, daß der Bruder ihres Vaters ihr im Grabe den Streich nicht verzeihen werde, der ihm gespielt worden.»¹

Loève-Weimars:

¹ *Signor Formica*, p.1001. Versione italiana:« [...] Salvatore diceva che era stata una cosa da niente perché Formica era l'amico più intimo che aveva a Roma, sicché aveva eseguito volentieri e di gusto sul teatro tutto quello che Salvatore gli aveva suggerito. Antonio d'altra parte assicurava che, per quanto lo facesse ancora ridere la scena che lo aveva condotto alla felicità, tuttavia desiderava di cuore di riconciliarsi col signor Pasquale, rinunciando completamente alla dote di Marianna che il vecchio aveva sequestrato, giacché la sua arte gli fruttava denaro più che a sufficienza. Soprattutto a Marianna talvolta venivano le lagrime agli occhi, quando pensava che il fratello di suo padre non le avrebbe perdonato il loro tiro neanche dopo morto [...]» (*Signor Formica*, pp.747-748)

«Celui-ci fit cesser son étonnement en lui apprenant que ce comédien était son ancien ami. Cependant Marianna ne pouvait retenir ses larmes en songeant que le frère de son père emportait sa haine contre elle au tombeau.»¹

A breve distanza Salvatore riceve una nuova visita da Antonio, il quale invoca il sostegno dell'amico: si è scoperto che Capuzzi è a Firenze, con l'intento di riprendersi Marianna e di fare arrestare Antonio, con l'accusa di rapimento ai danni della giovane. Il vecchio, che è entrato nelle grazie del nipote del papa, si sta adoperando per fare annullare il matrimonio dei due giovani e per ottenere a sua volta la dispensa che gli consentirà di sposare Marianna. Salvatore si prodiga ancora una volta per consolare e sostenere il giovane, sentendosi profondamente responsabile dei guai nei quali Antonio è invischiato; il pittore ha infatti osato prendersi gioco del trionfo nipote del papa raffigurandolo in maniera denigratoria nei suoi quadri e questi, offeso da un simile affronto, cerca di vendicarsi gettando nella rovina il caro amico di Salvatore, Antonio Scacciati.

Loève-Weimars semplifica notevolmente il discorso di Salvatore, condensando la battuta finale («ich weiß nicht, auf welche Weise ich Euern Gegnern das Spiel verderben soll!») diventa, più semplicemente, «je ne sais comment remédier à cela») e soprattutto espungendo diverse frasi nelle quali il pittore ribadisce il proprio coinvolgimento nel progetto per la conquista e il rapimento di Marianna e la sua piena disponibilità ad aiutare di nuovo la giovane coppia, che sta indirettamente pagando per colpe commesse da altri. Il traduttore deve aver giudicato superfluo e ozioso ripetere concetti dei quali il lettore è già al corrente e questo deve averlo sollecitato ad effettuare diverse soppressioni. Le parole di Salvatore invece non sono vane ripetizioni: Hoffmann vuole insistere su due concetti importanti, vale a dire la generosità e bontà d'animo del pittore napoletano, per contrastare tante biografie romanzate che lo dipingono come un essere

¹ *Salvator Rosa*, p.192.

selvaggio, spietato e crudele, e le ingiustizie di cui questi è stato vittima nella corrotta e ipocrita città di Roma.

Quanto alle scelte lessicali effettuate da Loève-Veimars, rileviamo che nella frase d'attacco un termine espressivo e ingiurioso come «Tölpel», il quale designa il nipote del papa come un vile babbeo, viene sostituito non troppo felicemente con un sostantivo privo di alcuna connotazione come «personnage».

Hoffmann:

«Wißt, das der Nepote, dieser stolze, rohe, bäurische¹ Tölpel sich unter jenen Tieren auf meinem Gemälde befand, die die Glücksgöttin mit ihren Gaben überschüttet! -Daß ich es war, der Euch zu Eurer Marianna, wenn auch mittelbar verhalf, das weiß nicht allein der Nepote, das weiß Jedermann in Rom; Grund genug, Euch zu verfolgen, da sie mir selbst eben nichts anhaben können! -Liebte ich Euch auch nicht als meinen besten innigsten Freund, Antonio! doch müßte ich schon darum, weil ich den Unstern auf Euch herabzogen, alle meine Kräfte aufbieten, Euch beizustehen! -Aber bei allen Heiligen, ich weiß nicht, auf welche Weise ich Euern Gegnern das Spiel verderben soll!»²

Loève-Veimars :

«Apprends donc que cet orgueilleux et grossier personnage figurait parmi les animaux de mon tableau que la fortune comblait de ses dons. Par tous les saints ! je ne sais comment remédier à cela.»³

¹ Hoffmann insiste sulla volgarità di questo abietto personaggio ribadendo il concetto per ben due volte, tramite gli aggettivi «roh» e «bäurisch»; il traduttore, avverso ad ogni forma di ripetizione, lo esprime invece una sola volta («grossier»).

² *Signor Formica*, p.1002. Versione italiana: «Dovete sapere che il nipote del papa, questo tanghero orgoglioso e volgare si trovava in mezzo alle bestie del mio quadro, sulle quali la dea della fortuna getta i suoi soldi. Che sono stato io che vi ho aiutato a rapire la vostra Marianna, lo sa non solo il nipote, ma tutta Roma -e questo è un motivo sufficiente per perseguitare voi, visto che non possono fare niente contro di me. Se anche non vi volessi bene come al mio più caro, più intimo amico, caro Antonio, dovrei mettere a vostra disposizione tutti i miei mezzi, non fosse altro perché sono stato io a tirarvi addosso la disgrazia...Ma non riesco ad escogitare in che modo potrei rovinare i piani dei vostri nemici.» (*Signor Formica*, pp.748-749)

³ *Salvator Rosa*, p.192.

Salvatore ha già escogitato un nuovo piano : invitare presso la sua dimora fiorentina Capuzzi e ivi coinvolgerlo in una delle tante rappresentazioni teatrali con cui si diletta sovente i membri dell'*Accademia de' Percossi*. Sarà in questa occasione che Pasquale Capuzzi, il quale assisterà sulla scena al proprio matrimonio con Marianna e alla prematura scomparsa di quest'ultima, avrà modo di ravvedersi, di rinsavire, meditando sulle nefaste conseguenze che potrebbe avere il proprio folle piano d'amore. Il passaggio che descrive l'arrivo di Capuzzi a casa di Salvatore è oggetto di numerose modifiche da parte del traduttore, che coincidono con la soppressione e la semplificazione di alcune frasi.

Nella versione francese Capuzzi appare molto meno tronfio, superficiale e stolto che nell'originale, poiché vengono omesse quelle frasi che registrano i pensieri del personaggio, il suo stimarsi uomo di grande talento e di inaudite capacità («So überwand der Gedanke an seine Wissenschaft, an seine Kunst, an die Ehre, die ihm deshalb erzeugt wurde, den Widerwillen, den er sonst gegen eine Versammlung hegen mußte, an deren Spitze Salvator Rosa stand»). Loève-Weimars sorvola inoltre sulla descrizione dettagliata dell'abito di Capuzzi, che per l'occasione si abbiglia in maniera pomposa, sontuosamente ridicola («Das spanische Ehrenkleid wurde sorglicher ausgebürstet als jemals, der spitze Hut mit einer neuen Feder geschmückt, die Schuhe wurden mit neuen Bandschleifen versehen) », limitandosi a dire che il personaggio sceglie con cura il proprio abbigliamento («se para de son mieux»). Hoffmann, che anche in altre occasioni si compiace nell'usare delle similitudini di tipo animalesco per beffarsi di Capuzzi, associa l'elegante vecchio, tutto azzimato nel suo costume rimesso a nuovo e pieno di fronzoli, a uno scarabeo d'oro («glänzend wie ein Goldkäfer, vollen Sonnenschein im Antlitz»), immagine che nella traduzione si perde completamente. Il traduttore sopprime inoltre il graffiante giudizio del narratore, che nell'originale definisce Capuzzi un'anima mediocre e meschina che si abbassa con viltà di fronte a coloro

che si mostrano superiori («und wie es bei kleinen Seelen zu geschehen pflegt, die erst stolz und aufgeblasen, sich gleich im Staube winden, sobald sie irgend eine Übermacht fühlen, Pasquale war ganz Demut und Ergebung gegen denselben Salvator, dem er in Rom kecklich zu Leibe gehen wollen»). Il traduttore deve aver giudicato sconveniente riportare una battuta così impietosa che esprime esplicitamente la disapprovazione del narratore nei confronti di un suo personaggio. Anche nell'enunciato finale viene a perdersi qualcosa: il traduttore elimina la frase con la quale viene rimarcato che tutti gli invitati di Salvator Rosa cercano di ingraziarsi Pasquale Capuzzi, di attrarre la sua attenzione («Man erwies von allen Seiten dem Signor Pasquale so viel Aufmerksamkeit»), atteggiamento derisorio che il povero sciocco scambia per una forma di cortesia nei suoi confronti. Rileviamo inoltre che Loève-Veimars semplifica radicalmente anche la frase che descrive il modo con cui Capuzzi viene ricevuto in casa di Salvator Rosa («Die Pracht von der er sich umgeben sah, selbst Salvator der ihn in reichern Kleidern angetan empfing, flößte ihm Ehrfurcht ein» si riduce a «On le reçut avec de grands témoignages de respect» nella versione francese).

Hoffmann:

«“Ha, rief er aus, hier in Florenz ist es also, wo man Verdienste zu schätzen weiß, wo man den mit den vortrefflichsten Gaben ausgestatteten Pasquale Capuzzi di Senigaglia kennt und würdigt!” -So überwand der Gedanke an seine Wissenschaft, an seine Kunst, an die Ehre, die ihm deshalb erzeigt wurde, den Widerwillen, den er sonst gegen eine Versammlung hegen mußte, an deren Spitze Salvator Rosa stand. Das spanische Ehrenkleid wurde sorglicher ausgebürstet als jemals, der spitze Hut mit einer neuen Feder geschmückt, die Schuhe wurden mit neuen Bandschleifen versehen, und so erschien Signor Pasquale, glänzend wie ein Goldkäfer, vollen Sonnenschein im Antlitz, in Salvators Hause. Die Pracht von der er sich umgeben sah, selbst Salvator der ihn in reichern Kleidern angetan empfing, flößte ihm Ehrfurcht ein, und wie es bei kleinen Seelen zu geschehen pflegt,

die erst stolz und aufgeblasen, sich gleich im Staube winden, sobald sie irgend eine Übermacht fühlen, Pasquale war ganz Demut und Ergebung gegen denselben Salvator, dem er in Rom kecklich zu Leibe gehen wollen. Man erwies von allen Seiten dem Signor Pasquale so viel Aufmerksamkeit, man berief sich so unbedingt auf sein Urteil, man sprach so viel von seinen Verdiensten um die Kunst, daß er sich wie neu belebt fühlte.»¹

Loève-Weimars:

«-On sait donc apprécier mon mérite à Florence se dit-il, et l'on honore ici le talent mieux qu'à Rome ! Il se para donc de son mieux, et se rendit à l'académie. On le reçut avec de grands témoignages de respect. On en appela si souvent à son jugement, on parla tant des soins qu'il avait rendu aux arts, qu'il se sentit animé d'une verve toute nouvelle.»²

Una volta accolto Capuzzi con tutti gli onori, Salvatore si appresta ad allestire insieme agli amici artisti un rudimentale palcoscenico, nel quale il vecchio riconosce le sembianze del teatro di Nicolò Musso; Capuzzi, spaventato dalle passate esperienze, pensa bene di andarsene, ma due membri dell'Accademia, Evangelista Torricelli e Andrea Cavalcanti, lo trattengono a forza, costringendolo suo malgrado ad assistere allo spettacolo. Capuzzi fatica a riaversi dall'orrore delle immagini che si parano di fronte ai suoi occhi, e solo le parole rassicuranti del Cavalcanti lo aiutano a comprendere che la morte di Marianna è avvenuta solo nella

¹ *Signor Formica*, pp.1003-1004. Versione italiana: «-Ah, -esclamò, -si vede che qui a Firenze si sanno meglio apprezzare i meriti e si riconoscono e si stimano le doti eccezionali di Pasquale Capuzzi di Sinigallia!- Così il pensiero dell'arte e degli onori che gli venivano resi vinse l'antipatia che altrimenti avrebbe avuto per una riunione alla cui testa stava Salvator Rosa. Il sontuoso vestito spagnolo fu spazzolato con più cura del solito, il cappello a punta ornato di una nuova penna, le scarpe provviste di nuovi fiocchi di nastro e così il signor Pasquale, più lucido di un maggiolino e col volto raggianti, fece il suo ingresso nella casa di Salvatore. La magnificenza di cui si vide circondato, e persino Salvatore che gli venne incontro riccamente vestito, gli ispirarono rispetto e come avviene sempre nelle anime mediocri che, prima piene d'orgoglio e di vanità, strisciano nella polvere appena si sentono di fronte ad una potenza -Pasquale si comportò con umiltà e devozione di fronte a quello stesso Salvatore che a Roma aveva trattato con tanta superbia. Da ogni parte venivano fatte tante attenzioni al signor Pasquale, si chiedeva con tanto interessamento il suo giudizio, si parlava tanto dei suoi meriti per l'arte che egli stesso si sentiva quasi rianimato [...].» (*Signor Formica*, pp.749-750)

² *Salvator Rosa*, p.193.

finzione scenica; quando si trova poi al cospetto della nipote e di Antonio, venuti a implorare il suo perdono, il vecchio sbotta in uno dei suoi consueti attacchi di collera e niente e nessuno sembrano in grado di rabbonirlo. Solo le parole del saggio Torricelli riescono a riportarlo alla ragione e a fargli capire quali potrebbero essere le drammatiche conseguenze del gesto che da tempo egli si appresta a compiere, spinto da un'insana passione senile. Nella versione francese il lungo e articolato discorso dello scienziato, che non manca di definire folle il sogno amoroso di Capuzzi, viene sintetizzato in due laconiche frasi («et lui représente tous les maux que pourrait causer son obstination [...]»).

Hoffmann:

«Da trat aber der alte¹ ernste Torricelli in voller Würde² vor Capuzzi hin und sprach: er, Capuzzi, habe im Bilde das Schicksal gesehen, das ihn unbedingt, rettungslos erfassen würde, wenn er es wage, seinen heillosen Anschlag gegen Mariannas und Antonios Ruhe und Glück auszuführen. Er schilderte mit grellen Farben die Torheit, den Wahnsinn verliebter Alten, die das verderblichste Unheil, welches der Himmel über einen Menschen verhängen könne, auf sich herabzögen, da alle Liebe, die ihm noch zu Teil werden könne, verloren ginge, Haß und Verachtung aber von allen Seiten die totbringenden Pfeile auf sie richte.»³

Loève-Veimars:

¹ Della coppia di aggettivi riferiti a Torricelli («der alte ernste [Torricelli]») Loève-Veimars conserva solo il secondo («le grave [Torricelli]»), giudicando forse superfluo, o irrispettoso, designare il celebre scienziato come un vecchio.

² Il sintagma «in voller Würde», che ribadisce il carattere grave e pieno di dignità già espresso dall'aggettivo «ernst», viene soppresso nella versione francese.

³ *Signor Formica*, pp.1008-1009. Versione italiana: «-Ma il vecchio e severo Torricelli si avvicinò a Capuzzi con grande dignità, dicendogli che proprio in quel momento egli, Capuzzi, aveva veduto l'immagine del destino da cui sarebbe stato fatalmente travolto se avesse osato condurre a termine i suoi disgraziati propositi contro la felicità di Marianna e di Antonio. Gli descrisse con vivi colori la pazzia, il furore dei vecchi innamorati i quali attirano su di sé le sventure peggiori con cui il cielo possa colpire gli uomini, perché così va perduto tutto l'amore di cui ancora potrebbero godere ed invece da ogni parte sono colpiti dalle frecce mortali dell'odio e del disprezzo.»(*Signor Formica*, p.753)

«Le grave Torricelli s'approcha alors de Capuzzi, et lui représenta tous les maux que pourrait causer son obstination [...]»¹

Intanto Marianna implora lo zio di accordarle il suo perdono e alle sue parole fanno eco quelle degli artisti dell'*Accademia de' Percossi* che, facendo leva sulla vanità di Capuzzi, elogiano le sue presunte qualità artistiche nel tentativo di convincerlo a desistere dal suo progetto matrimoniale e ad accettare invece l'unione della nipote con Scacciati. Il traduttore semplifica notevolmente questo passaggio, sopprimendo la frase con cui Marianna esterna il suo affetto tutto filiale per lo zio («O mein Oheim, ich will Euch ja ehren und lieben wie meinen Vater»), e soprattutto eliminando in toto l'intervento dei poeti in favore della giovane coppia, che Loève-Weimars deve avere giudicato un elemento marginale.

Hoffmann:

«Und dazwischen rief die holde² Marianna mit tief ins Herz dringender Stimme: "O mein Oheim, ich will Euch ja ehren und lieben wie meinen Vater, Ihr gebt mir den bitter³ Tod, wenn Ihr mir meinen Antonio raubt!" Und alle Dichter, von denen der Alte umgeben, riefen einstimmig, es sei unmöglich, daß ein Mann, wie Signor Pasquale Capuzzi di Senigaglia, der Kunst hold, selbst der vortrefflichste Künstler, nicht verzeihen, daß er, der Vaterstelle bei der Holdesten der Frauen vertrete, nicht mit Freuden einen solchen Künstler, wie den Antonio Scacciati, der von ganz Italien hochgeschätzt, mit Ruhm und Ehre überhäuft werde, zu seinem Eidam annehmen solle. Man merkte deutlich, wie es in dem Innersten des Alten arbeitete und wühlte.»⁴

¹ *Salvator Rosa*, p.196.

² Come abbiamo già avuto occasione di rilevare il traduttore, per snellire la sua versione, omette quasi sistematicamente (come nel caso specifico) l'aggettivo «hold» con cui Hoffmann si riferisce alla giovane nipote di Capuzzi.

³ Anche l'aggettivo «bitter» viene soppresso nella traduzione.

⁴ *Signor Formica*, p.1009. Versione italiana: «E intanto la bella Marianna esclamava con una voce che scendeva al cuore: -Oh, caro zietto, vi vorrò bene come a mio padre! Mi condannate alla morte più amara se mi togliete il mio Antonio! -E tutti gli artisti che circondavano il vecchio incominciarono a gridare ad una voce che era impossibile che un uomo dedito all'arte come il signor Pasquale Capuzzi di Sinigaglia, che un artista raffinato come lui non volesse perdonare e

Loève-Veimars:

«Tandis que Marianna s'écriait d'une voix touchante que son oncle lui donnerait la mort s'il la séparait de son Antonio. On voyait que le vieillard soutenait avec lui-même une lutte pénible.»¹

Il traduttore condensa anche il passaggio seguente, che descrive la reazione di Capuzzi alle implorazioni di Marianna e degli accademici, e il comportamento assunto dagli astanti. Loève-Veimars non fa alcun cenno al dolore della nipote, che scoppia in un pianto diretto («während Marianna auf das rührendste flehte»), né al rispettabile Torricelli, che prosegue imperterrito nel suo discorso dissuasivo («während Torricelli mit den eindringlichsten Reden fortfuhr»), né alla velata astuzia degli accademici, che ricoprono Antonio di elogi per persuadere il vecchio della buona riuscita professionale del giovane («während die Übrigen den Antonio Scacciati herausstrichen, wie sie nur konnten»), né tanto meno all'atteggiamento del vecchio. Hoffmann insiste sullo stato di “finto dolore” nel quale versa Capuzzi descrivendolo mentre sospira e si lamenta disperato, coprendosi il volto con le mani, cercando in questo modo di destare l'altrui compassione; nella traduzione non vengono invece descritti tutti i gesti del vecchio, e il riferimento al gemito del vecchio imbrogliatore («er ächzte») non viene conservato. Questi, mentre finge di affliggersi, non può fare a meno di notare con la coda dell'occhio, fra una lacrima e l'altra, i gingilli dorati che Antonio indossa, quale segno e testimonianza del successo ottenuto nel campo della pittura; questa notazione, che testimonia della sua doppiezza, della sua ipocrisia e del suo bieco materialismo, viene omessa nella versione francese («bald auf seine Nichte, bald auf den Antonio herab, dessen glänzende Kleider und reiche Gnadenketten das

non volesse accogliere con gioia come genero -visto che faceva da padre alla più deliziosa di tutte le donne- un grande artista come Antonio Scacciati, onorato e stimato da tutta l'Italia. Era evidente che il cuore del vecchio era sconvolto da una lotta molto dura.» (*Signor Formica*, pp.753-754)

¹ *Salvator Rosa*, p.196.

bewährten, was dem Alten über den von ihm erlangten Künstlerruhm gesagt wurde»).

Hoffmann:

«Er seufzte, er ächzte, er hielt die Hände vors Gesicht, er schaute während Torricelli mit den eindringlichsten Reden fortfuhr, während Marianna auf das rührendste flehte, während die Übrigen den Antonio Scacciati herausstrichen, wie sie nur konnten, bald auf seine Nichte, bald auf den Antonio herab, dessen glänzende Kleider und reiche Gnadenketten das bewährten, was dem Alten über den von ihm erlangten Künstlerruhm gesagt wurde.»¹

Loève-Weimars :

«Il soupira, il se cacha le visage de ses deux mains, et ses regards se tournaient tantôt vers Antonio, tantôt vers sa nièce [...].»²

Capuzzi si arrende infine alle suppliche della nipote, concede il suo perdono alla giovane coppia e chiede loro di poter trascorrere gli ultimi anni della sua vita in loro compagnia, proposta che entrambi gli sposi accettano di buon grado, felici di essersi riconciliati con il vecchio parente. La scena di ricongiungimento è seguita dal *coup de théâtre* finale, che coincide con la rivelazione della vera identità del prodigo e generoso signor Formica, sotto le cui spoglie si cela il munifico Salvator Rosa. Il lieto fine è suggellato da una cena fastosa, che raccoglie attorno al tavolo il padrone di casa, Salvatore, i giovani sposi, il vecchio Capuzzi e l'intera brigata dell'*Accademia de' Percossi*. Il narratore del testo originale prende poi congedo dal suo lettore con una formula classica (con l'augurio che la storia

¹ *Signor Formica*, p.1009. Versione italiana: «Sospirava, si lamentava, si stringeva il volto fra le mani. Mentre Torricelli continuava coi suoi insistenti discorsi, mentre Marianna lo supplicava nel modo più commovente, mentre gli altri cantavano come meglio potevano le lodi di Antonio Scacciati, egli guardava ora la nipote, ora Antonio, le cui vesti splendenti e i vecchi gioielli dimostravano che era vero tutto quello che il vecchio sentiva dire a proposito della fama conquistata dal giovane.» (*Signor Formica*, p.754)

² *Salvator Rosa*, p.196.

sia stata di suo gradimento); nella versione francese questo ennesimo intervento del narratore è invece soppresso.

Hoffmann:

«Unterdessen hatte man ein köstliches Nachtmahl bereitet, zu dem sich nun alle in der fröhlichsten Stimmung hinsetzten. Indem ich von Dir, vielgeliebter Leser, scheide, wünsche ich recht von Herzen, daß die Freudigkeit, welche nun den Salvator und alle seine Freunde begeisterten, in Deinem eignen Gemüt, während Du die Geschichte von dem wunderbaren Signor Formica lasest, recht hell aufgegangen sein möge.»¹

Loève-Weimars:

«La joie fut générale, et un splendide festin termina cette belle journée.»²

Loève-Weimars, il cui metodo traduttivo, così come si va delineando dall'analisi dei racconti di cui ci stiamo via via occupando, privilegia l'azione e la suspense a discapito delle parti descrittive e riflessive, deve avere giudicato *Signor Formica* un testo particolarmente adatto alle sue esigenze e aspettative: questa lunga *Künstlernovelle* mette infatti in scena un cospicuo numero di personaggi, protagonisti delle più improbabili avventure, che si susseguono una dopo l'altra a ritmo serrato; lo scenario che fa da sfondo alle loro peripezie cambia continuamente, trascinando il lettore dapprima da un capo all'altro della città di Roma (in casa di dama Caterina, in casa di Capuzzi, nel teatro di Nicolò Musso, nelle strade che si trovano nelle immediate vicinanze di Porta del Popolo, nei pressi dell'abitazione del nano Pitichinaccio), per poi trasportarlo, nell'ultima parte del racconto, nella città di Firenze. Da un punto di vista dell'intrigo infatti la versione di Loève-Weimars rispetta con una certa precisione il

¹ *Signor Formica*, p.1011. Versione italiana: «Nel frattempo era stata preparata una magnifica cena, e tutti si misero a tavola di ottimo umore. Prendendo congedo da te, amato lettore, oso esprimere la speranza che tu possa avere sentito nel tuo cuore, mentre leggevi la storia dello strano signor Formica, la stessa gioia che ora anima Salvatore ed i suoi amici.» (*Signor Formica*, p.755)

² *Salvator Rosa*, p.198.

testo di partenza, riproducendo le varie tappe della storia senza rimaneggiamenti di particolare rilievo. *Salvator Rosa*, tuttavia, è testo ben diverso da *Signor Formica*, e questo per diverse ragioni che cerchiamo qui di seguito di puntualizzare.

Loève-Veimars, come testimonia in primo luogo la biografia romanzata da lui compilata, propone un'interpretazione univoca dell'autore tedesco, presentandolo al suo pubblico solo ed esclusivamente come lo scrittore del bizzarro, del demoniaco, del fantastico (salvo poi dare una lettura restrittiva e distorta anche del *Gespensster-Hoffmann*, come abbiamo avuto occasione di puntualizzare in precedenti analisi e come cercheremo anche di illustrare in maniera più approfondita nelle conclusioni); questo lo induce ad espungere o comunque ad attenuare nelle sue traduzioni tutti quegli aspetti che entrano in contraddizione con questa immagine che egli si sforza di imporre al proprio lettorato. Hoffmann in realtà non è solo *Dichter des Dämonischen*, ma anche *Dichter des Lächerlichen*, in ossequio a un assunto centrale della sua poetica: il mondo è un teatro, gli uomini sono dei „folli“ che agiscono sulla scena della vita come se recitassero in una commedia. La comicità è per Hoffmann uno dei mezzi supremi di indagine della realtà: la *alltägliche Wirklichkeit* è soltanto un'illusoria apparenza, una cortina dietro la quale si maschera il senso vero e profondo del mondo, il *Wunderbar*; la suprema, nascosta verità non può dunque essere colta attraverso una mera riproduzione della realtà, bensì attraverso un processo di *Verfremdung* qual è quello che deriva dalla distorsione comica e caricaturale della stessa *Wirklichkeit*. Lungi dall'avere un intento moralistico la comicità di Hoffmann, che affonda le radici nella tradizione teatrale popolare viennese, nella Commedia dell'Arte italiana e si ispira, non da ultimo, alla fantasia capricciosa di Jacques Callot, è leggera ed esuberante, è una forma di liberazione e di emancipazione dalle fatiche e dai dolori dell'esistenza quotidiana (essa tuttavia non è una comicità fine a se stessa, ha anzi un significato metafisico profondo e trova nel Tragico il suo aspetto

complementare, come dimostrano racconti come *Rat Krespel*).¹ Loève-Veimars sembra provare grande disagio nei confronti della comicità hoffmanniana, giudicandola forse incongrua se non addirittura sconveniente, perciò procede ad un abile rimaneggiamento del testo effettuando strategiche soppressioni se non addirittura radicali spostamenti di significato. I ritratti dei personaggi sono quelli che maggiormente hanno a soffrire degli interventi spregiudicati del traduttore: Capuzzi, Pitichinaccio e Accoramboni perdono tutta la loro vivacità nella versione francese, poiché Loève-Veimars li trasforma, da ridicoli e grotteschi quali sono nell'originale, in personaggi più misurati, più sobri, più "normali". Il traduttore glissa volentieri sui tratti più disdicevoli del loro carattere, come la codardia e la superstizione di Pitichinaccio e Accoramboni, la meschinità, l'avarizia e la dabbenaggine di Pasquale Capuzzi. Nella versione francese la descrizione del loro aspetto esteriore è sistematicamente condotta con una certa faciloneria: Loève-Veimars si astiene dall'enumerare tutti i particolari del buffo e pacchiano abbigliamento di Capuzzi, che si pavoneggia e cammina impettito per la via, convinto di suscitare la generale ammirazione; non fa alcun cenno all'enorme parrucca che sembra schiacciare con il suo peso e la sua imponenza un omiciattolo come Splendiano Accoramboni; il Pitichinaccio della sua traduzione, «ce petit monstre», non fa i capricci per essere portato a spalla, né pesta i piedi come una donna vanitosa per ricevere in dono una bella giacca di cui fare sfoggio per le vie della capitale.

Lo stile *soutenu* di cui si fregia il traduttore è incompatibile con il linguaggio colorito di Capuzzi, che nei momenti di massima esasperazione proferisce una sfilza di insulti ed impropri all'indirizzo di Antonio e Salvatore; il suo buon gusto non tollera che il nano Pitichinaccio sia qualificato in questi termini:

¹ L. Pikulik, op.cit., pp.31-32.

«Die kleine Mißgeburt, die Pitichinaccio.»¹

Loève-Veimars rifiuta infatti di impiegare una terminologia così triviale e preferisce servirsi di un sostantivo generico come «créature», che non rischia di offendere la sensibilità del suo pubblico:

«Une créature, qui étais, je crois, Pitichinaccio.»²

Anche nel caso del dottor Piramide, che Hoffmann descrive come un essere dalla testa mostruosa («ein ungeheurer Kopf»), il traduttore preferisce sostituire lo sprezzante aggettivo con «immense», limitandosi così a indicare, senza alcuna connotazione negativa, le dimensioni fuori del comune di questa parte del corpo del personaggio:

«Auf der andern Seite schritt Signor Splendiano Accoramboni in seiner großen Perücke, die den ganzen Rücken bedeckte, so daß es von hinten anzusehen war, als wandle ein ungeheurer Kopf daher auf zwei kleinen Beinchen.»³

Loève-Veimars:

«De l'autre coté, marchait le signor Splendiano Accoramboni, enseveli sous sa grande perruque qui lui couvrait tout le dos; de sorte que de loin il semblait qu'on vît une tête immense marcher sur deux petites jambes.»⁴

Il traduttore ha infatti la tendenza ad arretrare di fronte a scelte linguistiche troppo esplicite e preferisce approntare una versione edulcorata; oltre ai casi fin qui rilevati, proponiamo alcuni esempi relativi al campo semantico delle

¹ *Signor Formica*, p.966. Versione italiana: «Quell'aborto disgraziato di Pitichinaccio [...]» (*Signor Formica*, p.722)

² *Salvator Rosa*, p.170.

³ *Signor Formica*, p.972. Versione italiana: «Dall'altra parte incedeva il signor Splendiano Accoramboni con la sua grande parrucca che gli copriva tutta la schiena, sicché visto di dietro sembrava una testa mostruosa poggiata su due gambette stecchite.» (*Signor Formica*, p.726)

⁴ *Salvator Rosa*, p.175.

malattie mentali, che come abbiamo avuto modo di osservare in precedenza, ingenera sempre un certo disagio in Loève-Veimars.

Il concetto di pazzia, che viene sovente associato nell'originale a Pasquale Capuzzi per descrivere la sua perversa inclinazione per Marianna, sentimento sbagliato e innaturale non solo per la differenza d'età che li separa ma anche per il legame di stretta parentela che sussiste tra i due, è costantemente passato sotto silenzio dal traduttore, che si sforza di offrire un'immagine più positiva del personaggio evitando, laddove gli è possibile, di riportare i giudizi impietosi del narratore tedesco.

Così lo descrive Hoffmann, al cospetto del quadro di Scacciati che ritrae la bella Marianna nelle vesti della *Maddalena*:

«Unter der Menge von Menschen, die immer vor Scacciati Gemälde versammelt, bemerkte Salvator eines Tages einen Mann, der bei seinem übrigens gar besonderen Ansehen sich wie närrisch gebehrdete.»¹

Loève-Veimars sottolinea il suo aspetto curioso, ma tace circa il suo comportamento, talmente insensato da suscitare l'attenzione generale:

«Parmi la foule de gens qui s'assemblaient sans cesse devant le tableau de Scacciati, Salvator remarqua un jour un homme dont l'aspect était fort singulier.»²

Nel seguente esempio Loève-Veimars effettua invece un'attenuazione, limitandosi a rendere l'aggettivo «närrisch» con un termine meno forte, che non rimanda necessariamente all'ambito della patologia mentale; se Hoffmann parla esplicitamente di pazzia, Loève-Veimars invece si limita a descrivere Capuzzi come un tipo strano, un po' originale.

Hoffmann:

¹ *Signor Formica*, p.943. Versione italiana: «Fra la folla che era costantemente raccolta intorno al quadro di Scacciati, un giorno Salvatore notò un tale che aveva un aspetto dei più bizzarri e si comportava come un pazzo.» (*Signor Formica*, p.705)

² *Salvator Rosa*, p.154.

«In der Straße Ripetta, in dem hohen Hause, dessen weit vorstehenden Balcon man gleich erblickt, wenn man durch die Porta del Popolo tritt, wohnt der närrische Kauz, den es vielleicht in ganz Rom gibt.»¹

Loève-Veimars:

«Dans la rue Ripetta, dans une haute maison dont on aperçoit de loin le balcon saillant quand on arrive par la porte del Popolo, demeure le plus singulier personnage qui soit peut-être dans Rome.»²

Il vecchio Capuzzi non riserva i suoi comportamenti anomali ad alcune situazioni specifiche, ogni suo gesto quotidiano sembra essere all'insegna della pazzia e della più grande originalità. Così lo dipinge Antonio Scacciati, che in passato ha avuto occasione di frequentare la dimora dello zio di Marianna con una certa assiduità:

«Doch glaubte er mich überreich zu belohnen, weil er mir jedesmal, wenn ich ihm seinen Bart gestutzt, mit fest zgedrückten Augen³ eine Arie von seiner Komposition vorkrähte, die mir die Ohren zerriß, wiewohl mir die tollen Gebehreden des Alten viel Spaß machten, weshalb ich auch immer wieder hinging.»⁴

Nella versione francese viene completamente soppressa la frase contenente l'aggettivo «toll»:

¹ *Signor Formica*, p.946. Versione italiana: «In via Ripetta, in quella casa alta di cui si scorge subito il balcone sporgente appena si entra da Porta del Popolo, abita il più matto originale che esista in tutta Roma.» (*Signor Formica*, p.707)

² *Salvator Rosa*, pp. 156-157.

³ Loève-Veimars espunge il sintagma «mit fest zgedrückt Augen», con cui Hoffmann descrive l'atteggiamento di raccoglimento e di concentrazione del personaggio nel momento in cui si appresta ad eseguire le sue famigerate esecuzioni musicali.

⁴ *Signor Formica*, p.948. Versione italiana: «Ma era persuaso di ricompensarmi splendidamente perché ogni volta, quando avevo finito di arricciargli i baffi, si metteva a gracidare con gli occhi chiusi qualche aria di sua composizione che mi rompeva i timpani, sebbene d'altra parte le smorfie del vecchio mi divertissero un mondo, ragione per cui continuavo ad andare da lui.» (*Signor Formica*, p.709)

«Mais il croyait me récompenser richement, parce que, chaque fois que je lui taillais sa barbe, il me coassait aux oreilles, les yeux fermés, une ariette de sa composition.»¹

La pazzia di Capuzzi raggiunge il suo acme quando il vecchio, dopo avere scoperto che Antonio frequenta il suo appartamento perché innamorato della bella Marianna, caccia in malo modo il giovane cerusico, rischiando di fargli rompere l'osso del collo; l'aggettivo «wahnsinnig», con cui Antonio descrive il comportamento del vecchio bellimbusto, viene omesso nella versione francese.

Hoffmann:

«Damit packte mich der alte wahnsinnige Knickebein, und hatte nichts Geringes im Sinn, als mich zur Türe hinaus, die Treppe hinabzuwerfen.»²

Loève-Veimars :

«A ces mots, le vieux Capuzzi me chassa rudement, et me poussa vers la porte.»³

Salvatore, facendo eco alle parole di Antonio, ribadisce che Capuzzi è un vecchio insensato :

«Marianna liebt Euch, [...] und es kommt nur darauf auf an, sie dem alten, tollen Signor Pasquale Capuzzi zu entreißen.»⁴

¹ *Salvator Rosa*, p.158.

² *Signor Formica*, p.949. Versione italiana: «Così dicendo quel vecchio scheletro impazzito mi afferrò per le spalle e aveva niente di meno che la pretesa di buttarmi fuori della porta e giù per le scale.» (*Signor Formica*, p.709)

³ *Salvator Rosa*, p.159.

⁴ *Signor Formica*, p.950. Versione italiana: «Marianna vi ama [...] e non c'è altro da fare che portarla via al vecchio e matto signor Pasquale Capuzzi.» (*Signor Formica*, p.710)

Loève-Veimars conserva solo uno dei due aggettivi, quello che designa Capuzzi come un uomo dalla veneranda età:

«Marianna t’aime, et il ne s’agit que de l’enlever au vieux Capuzzi.»¹

Il narratore insiste sull’aspetto malsano dell’amore che Capuzzi prova per la nipote Marianna, amore che lo rende sottomesso, vile e patetico, come nel seguente passaggio, che Loève-Veimars condensa fortemente sopprimendo, fra le altre cose, l’aggettivo «wahnsinnig»:

«Mit Ungeduld wartete sie von einem Tage zum andern auf irgend ein neues Ereignis und ließ diese Ungeduld aus an dem Alten durch tausend Quälereien, die ihn in seiner wahnsinnigen Verliebtheit kirre und kleinmütig genug machten, ohne indessen etwas über den Liebesteufel zu vermögen, der in seinem Innern spukte.»²

Loève-Veimars:

«Elle attendait d’un jour à l’autre quelque nouvel événement, et, en attendant, elle se consolait en tourmentant le vieux Pasquale, qui, dans son amour, se prêtait à tous les caprices de sa pupille.»³

Hoffmann si compiace anche nell’utilizzare delle similitudini animalesche per sminuire e ridicolizzare il povero Capuzzi, che di volta in volta è associato ad un gallo che starnazza, ad uno scarabeo che sbrilluccica, ad un asino che raglia. Loève-Veimars è poco propenso ad utilizzare uno stile così espressivo, perciò procede nella maggior parte dei casi ad eliminare queste immagini così plastiche, approntando una versione più “sobria”.

¹ *Salvator Rosa*, p.160.

² *Signor Formica*, p.980. Versione italiana: «Con impazienza attendeva da un giorno all’altro qualche nuovo avvenimento e faceva scontare quest’impazienza al vecchio con mille dispetti che lo rendevano sempre più pusillanime, senza tuttavia calmare i furori amorosi che gli ardevano in petto.» (*Signor Formica*, p.732)

³ *Salvator Rosa*, p.180.

L'intervento censorio del traduttore non colpisce soltanto le figure più buffe, vere e proprie macchiette da Commedia dell'Arte quali sono Pitichinaccio, l'aiutante codardo, pigro e brontolone, Capuzzi, sorta di Pantalone avaro, sordido e meschino, vecchio babbeo innamorato non corrisposto della giovane nipote, Splendiano Accoramboni, il cui sproloquio vuoto e noioso e i disgustosi "farmaci" che porta con sé ricordano un poco il dottor Balanzone, bensì anche gli altri personaggi del racconto. I due innamorati, Antonio e Marianna, sono anch'essi ridimensionati nella versione di Loève-Veimars: il giovane viene trasformato in un uomo meno ambiguo e bugiardo, meno intrigante e imbrogliatore, Marianna dal canto suo perde parte della sua astuzia e spregiudicatezza, diventando così una figura più rispettabile, più sincera ma anche più scialba. Margherita, la figlia di Caterina, sorta di Colombina maliziosa e furba che si adopera, nonostante la giovane età, per favorire gli intrighi amorosi tra Antonio e Marianna, viene relegata in una posizione totalmente marginale: Loève-Veimars, nel timore di offrire un'immagine indecorosa della fanciulla, sopprime buona parte dei passaggi che la riguardano.

Il protettore e aiutante degli innamorati, il prodigo e leale Salvator Rosa, è la figura che insieme a Capuzzi è oggetto dei più radicali interventi nella traduzione. Loève-Veimars non si cura anzitutto di riprodurre con scrupolo quei particolari storico-biografici che l'autore inserisce nel racconto, con l'intento di offrire un ritratto veritiero del pittore napoletano che egli ammira al pari di Raffaello, e di cui le cronache hanno trasmesso, a suo avviso immotivatamente, un'immagine negativa; questo, insieme alla soppressione del lungo discorso con cui Salvator Rosa mette l'amico Antonio in guardia sugli eventuali pericoli del matrimonio, istituzione borghese invisa al "romantico" pittore napoletano, testimonia della scarsa sensibilità del traduttore nei confronti dello statuto di *Künstlernovelle* che Hoffmann conferisce al racconto. Nell'originale alla figura storica di Salvator Rosa si sovrappone quella del personaggio fittizio, della maschera

da commedia dell'arte: Hoffmann lo dipinge come un personaggio dotato di fine astuzia e di non comune intelligenza, un uomo generoso che mette le sue doti di furberia e scaltrezza al servizio di chi ha bisogno. Loève-Veimars, desideroso di riabilitare anche la figura del protagonista della storia, fa di lui un personaggio più posato, meno machiavellico e intrigante, ma anche meno interessante e divertente. Il tono generale del racconto viene dunque completamente stravolto: la verve e la leggerezza dell'originale non si ritrovano affatto nella versione "ripulita" e composta di Loève-Veimars.

Vogliamo chiudere l'analisi di questo brano con un'ultima considerazione: nella concezione poetica di Hoffmann *Signor Formica* è un racconto "storico", ispirato a personaggi reali e a fatti accaduti, un testo che nella tradizione letteraria tedesca si inserisce nel filone delle evocazioni dell'Italia (che trova nell'*Italienische Reise* di Goethe il suo primo straordinario modello); in un racconto così scanzonato il narratore osa prendersi gioco di tutto, non solo del meschino materialismo di Pasquale Capuzzi ma anche dell'esaltata superstizione di Pitichinaccio e Accoramboni, che scambiano una banda di mascalzoni per un nugolo di fantasmi. In *Signor Formica* non c'è posto per il fantastico: la comicità travolge ogni cosa, riducendo le visioni, le apparizioni, i sogni a mera illusione, di cui si può solo sorridere.

Il traduttore, che deve avere considerato illogico e contraddittorio ritrovare in un simile racconto temi e motivi tipici della narrazione fantastica, come il sentimento della paura, la figura dello spettro e quella del diavolo, ha proceduto alla loro sistematica espunzione, come cerchiamo di illustrare qui di seguito proponendo alcuni esempi.

La banda che la notte assale Capuzzi e i suoi due compari, Pitichinaccio e Accoramboni, è designata da Hoffmann come un gruppo di orribili fantasmi («die entsetzlichen Gespenster»). Benché si scopra in un secondo momento che la spaventosa compagnia è formata in realtà da uomini in carne ed ossa

(Antonio, Salvatore e alcuni amici pittori), Loève-Veimars preferisce comunque omettere questo “scomodo” appellativo.

Hoffmann:

«Wehe -wehe- wehe¹ dir Splendiano Accoramboni! „So heulten die entsetzlichen Gespenster in tiefem, dumpfen² Ton [...].»³

Loève-Veimars:

«-Malheur ! malheur ! à Splendiano Accoramboni ! S’écraient-elles d’une voix sourde.»⁴

Poco oltre gli esseri sconosciuti vengono di nuovo descritti come creature spettrali; in questo caso il traduttore sopprime per intero la frase che contiene il termine “incriminato”.

Hoffmann:

«Erhole dich, sprach Capuzzi zu Marianna, als nichts mehr zu schauen war von den Gespenstern und dem Pyramiden-Doktor.»⁵

Loève-Veimars :

«Remets-toi, dit Capuzzi.»⁶

Capuzzi stesso descrive il proprio stato d’animo nel fatale momento dell’assalto in termini di paura; il traduttore procede come di consueto alla

¹ La maledizione lanciata ad Accoramboni si ripete tre volte nell’originale («Wehe -wehe- wehe dir»), mentre Loève-Veimars si limita ad esprimerla due sole volte («Malheur ! malheur !»).

² E’ questo l’ennesimo caso in cui il traduttore mostra una certa insensibilità nei confronti dell’uso del duplice aggettivo («tief[em] dumpf[em] [Ton] »), preoccupandosi di rendere solo uno dei due («voix sourde»).

³ *Signor Formica*, p.974. Versione italiana: «-Guai -guai- guai a te, Splendiano Accoramboni! - gridarono quegli orribili fantasmi con una voce profonda.» (*Signor Formica*, pp.727-728)

⁴ *Salvator Rosa*, p.176.

⁵ *Signor Formica*, p.975. Versione italiana: «-Fatti animo, -disse Capuzzi a Marianna quando i fantasmi e il dottore furono del tutto scomparsi, -fatti animo!» (*Signor Formica*, p.728)

⁶ *Salvator Rosa*, p.176.

soppressione, giudicando forse incoerente che una scena come quella in oggetto, che coincide con uno dei momenti più comici dell'intera storia, possa essere associata al concetto di orrore. Forse il traduttore non ha compreso che proprio l'atteggiamento spaventato di Capuzzi, che nella sua stupidità non si rende conto di essere vittima di una banda di balordi e crede invece di essere assalito da dei fantasmi, conferisce alla scena il suo tono allegro e spassoso.

Hoffmann:

«Und der Bengel, der Pitichinaccio, drückt mir dermaßen die Kehle zu, daß ich den Schreck, den mir Splendianos Transport verursacht, mit eingerechnet, vielleicht binnen sechs Wochen keinen reinen Ton hervorbringen können ! »¹

Loève-Veimars :

«Et ce petit coquin de Pitichinaccio me serre tellement la gorge, en tirant mon manteau,² que de six semaines je ne pourrai produire un son ! »³

Un altro termine che rimanda alla dimensione del soprannaturale, delle forze oscure e arcane, è quello di “diavolo”, nei confronti del quale Loève-Veimars prova in questo racconto una vera e propria avversione, giudicandolo un elemento fuori luogo, incompatibile con il contesto storico e con il tono generale del racconto. Ogniqualvolta il termine (o altri termini facenti parte dello stesso campo semantico) compare nel testo, puntualmente esso viene omissso nella versione francese, benché Hoffmann in questo racconto lo utilizzi in maniera ironica, come nell'esempio che

¹ *Signor Formica*, p.975. Versione italiana: «E questa canaglia, questo Pitichinaccio mi stringe talmente la gola che io, per di più col terrore che ho provato per il rapimento di Splendiano, non riuscirò forse per quattro settimane a mettere fuori una nota come si deve. » (*Signor Formica*, p.728)

² Loève-Veimars aggiunge la frase «en tirant mon manteau», per precisare in che modo, in quale precisa circostanza Pitichinaccio stringe la gola a Capuzzi, rischiando di soffocarlo.

³ *Salvator Rosa*, pp.176-177.

segue, nel quale dama Caterina utilizza l'aggettivo "infernale" per riferirsi ai nauseabondi beveroni preparati dal dottor Piramide:

«Nur dürfte der Herr Doktor Splendiano Accoramboni mit seinen griechischen¹ Namen und höllischen Flaschen nicht mehr über die Schwelle.»²

Loève-Veimars :

«Si le docteur Splendiano Accoramboni avec ses dénominations et ses fioles, ne passait plus le seuil de la porte.»³

Anche Capuzzi si serve di una qualificazione analoga per designare i malevoli e pericolosi sguardi che la gente rivolge al quadro di Antonio Scacciati raffigurante la *Maddalena*, ispirato alla bellezza soave e delicata di Marianna. Il vecchio, superstizioso e credulone, teme che gli sguardi lascivi che si posano sulla tela per osservare la bella figura ivi dipinta abbiano l'oscuro e misterioso potere di intaccare l'innocenza di Marianna, che di quel simulacro è l'incarnazione reale, e di impossessarsi della sua anima. L'aggettivo in questione è omissso anche in questa circostanza nella versione di Loève-Veimars.

Hoffmann:

«Ohne sonderlich auf Salvator zu achten, verfluchte aber der Alte⁴ seine Armut, die ihm nicht erlaube, das Bild für eine Million zu erstehen, und zu

¹ Anche l'aggettivo «griechisch» viene soppresso nella traduzione; in questo caso l'omissione non è da ascrivere alla volontà di eliminare tutto ciò che può essere correlato con la dimensione del soprannaturale, bensì, più semplicemente, alla necessità di sfrondare il testo da tutto ciò che viene considerato inutile.

² *Signor Formica*, p.931. Versione italiana: «[...] Solo bisognava che il dottor Splendiano Accoramboni, coi suoi nomi greci e le sue bottiglie infernali non mettesse più piede sulla porta.» (*Signor Formica*, pp.696-687)

³ *Salvator Rosa*, p. 144.

⁴ Ennesimo caso in cui Hoffmann denomina Capuzzi «der Alte», epiteto che Loève-Veimars invece non utilizza volentieri (in questa circostanza specifica il traduttore lo sostituisce con un semplice pronome personale soggetto).

verschließen, damit nur kein Anderer seine satanischen Blicke darauf richte.»¹

Loève-Veimars :

«Mais celui-ci, sans trop faire attention à Salvator, maudissait sa misère qui ne lui permettait pas d'offrir un million pour ce tableau, afin de pouvoir l'enfermer sous vingt clefs et le dérober à tous les regards.»²

Alla vista del quadro di Scacciati Capuzzi comincia a urlare e inveire contro il giovane pittore, come se fosse impossessato dal demonio. Il traduttore, giudicando eccessiva e incongrua una simile espressione («wie vom Teufel besessen») per descrivere la crisi di collera di Capuzzi, omette il sintagma in questione.

Hoffmann:

«Er heulte; er schlug mit den Armen um sich³ wie vom Teufel besessen [...]»⁴

Loève-Veimars :

«Il hurle d'une manière effrayante, se tordit les mains.»⁵

¹ *Signor Formica*, pp. 943-944. Versione italiana: «Ma senza badare gran che a Salvatore, il vecchio incominciò a maledire la sua miseria che non gli permetteva di acquistare il quadro per un milione e poi nascondere, affinché nessun altro potesse sfiorarlo con sguardi satanici.» (*Signor Formica*, p. 705)

² *Salvator Rosa*, p.154.

³ Il gesto di Capuzzi non è riferito con la dovuta precisione da Loève-Veimars: nell'originale viene asserito che il vecchio dimena le braccia in maniera frenetica («er schlug mit den Armen um sich»), quale segno del violento parossismo che lo assale, mentre nella versione francese lo zio di Marianna si torce le mani («se tordit les mains»), gesto che è solitamente associato non tanto ad un accesso incontrollabile di collera quanto ad una reazione di nervosismo.

⁴ *Signor Formica*, p.950. Versione italiana: «Incominciò ad urlare, ad agitare le braccia come se fosse indemoniato [...]» (*Signor Formica*, p.710)

⁵ *Salvator Rosa*, p.159.

Per ben due volte Hoffmann utilizza il termine «Teufel» (diavolo) per indicare la squadra capitanata da Antonio e Salvatore che nel buio notturno si getta con malagrazia su Capuzzi e Pitichinaccio. Il traduttore procede in entrambi i casi all'eliminazione del sostantivo in questione.

Hoffmann:

«Salvator Rosa (niemand anders war der, der dem Antonio zu Hülfe eilte und den Sbirren niederstieß) wollte mit Antonio und den jungen Malern, die in den Teufelsmasken streckten, ohne Weiteres hinter den Sbirren her, nach der Stadt.»¹

In questo caso Loève-Veimars condensa radicalmente la frase che contiene «Teufelsmasken»:

«Salvator Rosa -ce n'était personne autre que lui qui était accouru au secours d'Antonio- voulut courir à leur poursuite.»²

Subito, dopo :

«Die Maler legten ihre Teufelslarven und ihre mit Phosphor bestrichenen Mäntel ab [...].»³

Loève-Veimars:

«Les peintres déposèrent leurs masques et leurs manteaux barbouillés de phosphore [...].»⁴

¹ *Signor Formica*, p.976. Versione italiana: «Salvator Rosa -perché era lui che era accorso in aiuto di Antonio e aveva colpito il suo avversario- voleva inseguire senz'altro verso la città gli sbirri insieme con Antonio e coi giovani pittori mascherati da diavoli.» (*Signor Formica*, p.729)

² *Salvator Rosa*, pp.177-178.

³ *Signor Formica*, p.977. Versione italiana: «I pittori si tolsero le maschere e i mantelletti coperti di fosforo [...].» (*Signor Formica*, p.729)

⁴ *Salvator Rosa*, p.178.

6. *Zacharias Werner* (<*Zacharias Werner*>)

Loève-Veimars pubblica la traduzione di *Zacharias Werner* dapprima nella «Revue de Paris», in data 6 dicembre 1829 (ed è l'ultima delle traduzioni di Loève-Veimars ad apparire nelle pagine della celebre rivista); a distanza di qualche mese, il 24 marzo 1830, il «Globe» ne propone a sua volta un estratto.

Con il medesimo titolo il brano viene inserito all'interno della prima edizione delle *Œuvres complètes*, nella serie dei *Contes fantastiques*; la livraison di cui *Zacharias Werner* fa parte insieme a *Mademoiselle de Scudéry* viene messa in vendita nel maggio del 1830. Il brano viene infine riproposto all'interno della ristampa delle *Œuvres complètes*, pubblicata nel 1836 (sempre all'interno del quinto volume della serie).

Zacharias Werner è un testo al quale, in origine, non viene attribuito alcun titolo esplicito poiché esso non possiede alcuno statuto autonomo all'interno dei *Serapionsbrüder*; solo più tardi gli editori della raccolta cominciano a designarlo con il nome del personaggio attorno cui verte il breve brano, il poeta Werner appunto (avendo cura però di utilizzare le parentesi uncinate, onde indicare la tarda attribuzione di tale denominazione).

Zacharias Werner non è nemmeno, à *proprement parler*, un racconto; è piuttosto una conversazione tra i Confratelli di San Serapione nella quale i partecipanti, prendendo a pretesto la figura del poeta e drammaturgo romantico Werner, contemporaneo e amico di Hoffmann, riflettono su questioni estetico-letterarie che stanno a cuore all'autore, come lo stato dell'arte drammatica tedesca (di cui viene tracciata la parabola discendente, dall'epoca dei grandi maestri come Goethe e Schiller alla fase di declino di epoca romantica). Nel *Gespräch* viene inoltre sviscerato il tema centrale della raccolta dei *Serapionsbrüder*, vale a dire la questione del rapporto tra malattia e arte, tra produzione letteraria e pazzia.

Condividendo l'opinione dello studioso José Lambert,¹ riteniamo che l'interesse del traduttore per questo brano non risieda tanto nelle questioni estetiche che in esso vengono dibattute (e che, come vedremo a breve nella nostra analisi, sono oggetto di costante espunzione e semplificazione), bensì sia da ascrivere soprattutto alla celebrità di cui gode all'epoca in Francia il drammaturgo tedesco Zacharias Werner, che risiede per qualche tempo a Parigi, dopo avere a lungo soggiornato in Svizzera, ospite di Madame de Staël.

Zacharias Werner è oggetto di numerose e radicali trasformazioni, ed è solo a questo prezzo che può entrare a far parte delle *Œuvres complètes* edita da Renduel. Quello che nell'originale è un racconto-cornice nella versione francese viene trasformato, in modo vistosamente maldestro, in una *narration fictive*, al pari di brani come *Mademoiselle de Scudéry* o *Salvator Rosa*; ciò è evidente anche nel fatto che lo scambio dialogico, in seguito ai tagli indiscriminati operati da Loève-Veimars, acquista un ritmo più veloce, quasi teatrale. Come cercheremo di illustrare qui di seguito, di questo brano dallo statuto ambiguo, a metà strada tra la narrazione e la riflessione poetologica, Loève-Veimars mette in luce soprattutto il versante *fictionnel* (che coincide con il racconto della tormentata storia personale e professionale di Zacharias Werner) mentre opera numerose soppressioni nelle sezioni più marcatamente critiche del brano (le disquisizioni erudite dei Confratelli su temi a carattere estetico-letterario o su argomenti che stanno particolarmente a cuore a Hoffmann -ma non, oseremmo dire, al traduttore- come le patologie mentali), forse giudicando queste digressioni eccessivamente prolisse e complesse.

Il traduttore rimaneggia il brano fin dalle prime righe; oggetto di soppressione è anzitutto una frase con cui uno degli amici riuniti, Sylvester, commenta *Die Pagenstreiche*, un'opera del tedesco Kotzebue, autore che

¹ J. Lambert, *Notices et notes*, in E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques...*, vol. II, p.361.

all'epoca è piuttosto conosciuto in Francia. Loève-Veimars offre fin dall'inizio l'impressione di essere scarsamente interessato a ricostruire il panorama storico-letterario della Germania, tematica su cui è costruita invece l'intera conversazione dei Confratelli.

Hoffmann:

«Und auch zu dieser leichtsinnigen Behandlung des Lustspiels, hat der rüstige Theaterschreiber der letzt vergangenen Zeit¹ das Signal gegeben. Enthalten z.B. die Pagenstreiche denn mehr als eine Reihe possenhafter Einfälle, die nach Willkür zusammengewürfelt scheinen?-In älterer Zeit, der man überhaupt, rücksichts der dramatischen Kunst, wohl den tiefern Ernst nicht wird absprechen können, mühte sich jeder Luspieldichter um eine tüchtigen Plan, aus dem sich dann das Komische, Drollige oder auch nur Possenhafte von selbst ergab, weil dies unerlässlich schien.»²

Loève-Veimars:

«Il est fâcheux que ce soit l'un de nos plus vigoureux écrivains qui ait donné le signal de cette manière légère de traiter la comédie. Du temps des anciens auteurs, dans lesquels on ne saurait méconnaître une étude sérieuse de l'art dramatique, le poète s'efforçait toujours de créer un plan substantiel d'où

¹ Loève-Veimars tace circa l'appartenenza dell'autore in questione alla contemporaneità letteraria, omettendo il sintagma «der letzt vergangenen Zeit».

² Le citazioni dal tedesco, salvo diversa indicazione, sono tratte dalla seguente edizione: E.T.A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, in *Sämtliche Werke*, a cura di H. Steinecke et al., Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, vol. 4, 2001.

La suddetta citazione è tratta dal racconto <Zacharias Werner>, ibid., p. 1014.

Questa la versione in italiano (la presente citazione e le successive sono tratte dalla seguente edizione: E.T.A. Hoffmann, *I confratelli di San Serapione*, in *Romanzi e racconti*, a cura di C. Pinelli, Torino, Einaudi, vol. II, 1969): « Anche per questa maniera sconsiderata di trattare la commedia il segnale è stato dato da quel certo valoroso autore teatrale dei nostri tempi...Nei *Tiri birboni dei paggi*, ad esempio, c'è forse qualcosa di più d'una serie di trovate farsesche messe insieme, si direbbe, assolutamente a casaccio?...Al buon tempo antico quando, specialmente nel campo dell'arte drammatica, si facevano le cose con innegabile serietà, qualsiasi commediografo riteneva indispensabile stendere un solido piano da cui poi l'elemento comico, o bizzarro, o anche soltanto farsesco, scaturiva da sé. » (<Zacharias Werner>, ibid., p. 757).

sortaient naturellement les traits comiques, grotesques et spirituels, parce que cela était indispensable.»¹

Sylvester, che identifica il decadimento dell'arte drammatica con il proliferare di commedie come quella di Kotzebue, nelle quali i fatti non sono legati da un filo conduttore ma sembrano essere associati in maniera del tutto casuale e arbitraria, rimpiange la produzione del passato, contraddistinta da una serietà nel procedere che è sconosciuta agli autori contemporanei. A sostegno della propria tesi egli annovera un'opera di Bretzner, autore che ha il difetto di essere prosaico ma al quale, al pari di Jünger, va riconosciuto il merito di sapere predisporre un piano ingegnoso e ben costruito prima di procedere alla stesura delle sue commedie. Se il traduttore sopprime il suddetto commento circa Kotzebue, a maggior ragione omette la seguente battuta che Sylvester fa in merito all'opera *Der Eheprokurator* di Bretzner, autore che la Francia dell'epoca ignora assolutamente.

Hoffmann:

«Bei Jünger, der nur oft gar zu flach erscheint, war dies gewiß der Fall, und auch dem nur zu prosaischen² Bretzner fehlte es gar nicht an Talent, das Lustige aus dem dazu geschickt erfundenen Plane hervorströmen zu lassen. Auch haben seine Charaktere oft wahre, der regen Wirklichkeit entnommene Lebenskraft, wie z.B. der Eheprokurator. Nur möchten uns seine gescheut parlierenden Damen jetzt völlig ungenießbar sein. Darum schätze ich ihn dennoch sehr.»³

¹ Le citazioni dal francese, salvo diversa indicazione, sono tratte dalla seguente edizione: E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, a cura di J. Lambert, Paris, Garnier-Flammarion, 1979-1982. La suddetta citazione è tratta da *Zacharias Werner*, ibid., vol. II, 1980, p.118.

² Loève-Veimars elimina il giudizio non troppo favorevole che Sylvester esprime nei confronti di Bretzner («nur zu prosaischen Bretzner»).

³ <*Zacharias Werner*>, p.1014. Versione italiana: « Jünger, che pure sovente pare superficiale, procedeva ancora così, e neppure a Bretzner, pur tanto prosaico, mancava il dono di far scaturire le trovate divertenti da un apposito piano, ingegnosamente inventato. Molti dei suoi personaggi hanno un'autentica carica vitale, tolta dalla vita vera, come per esempio il *Procuratore matrimoniale*. Certo le sue dame dal linguaggio forbito oggigiorno non piacciono assolutamente più. Tuttavia io lo apprezzo molto. » (<*Zacharias Werner*>, p.758)

Loève-Veimars:

«Jünger, qui nous semble souvent faible et mou, a toujours travaillé de la sorte, et Bretzner lui-même connaît l'art de faire jaillir l'esprit comique des combinaisons d'un plan: aussi je l'estime fort.»¹

Interviene poi Vinzenz il quale, facendo eco alle parole di Sylvester, attribuisce scarsa capacità poetica a Bretzner, giudicandolo poco abile soprattutto nell'ambito dell'opera romantica. Anche questa battuta è omessa nella versione francese.

Hoffmann:

«Mit mir, nahm Theodor das Wort,² hat er es durch seine Opern ganz und gar verdorben, die als Muster gelten können, wie Opern nicht gedicht werden müssen. Rührt, sprach Vinzenz, rührt bloß davor her, weil der Wohlselige, wie Sylvester sehr richtig bemerkt hat, entwelche Poesie nicht sonderlich verspüren ließ, und in dem romantischen gebiet der Oper nicht Steg und Weg zu finden wußte. -Weil ihr aber nun so über das Lustspiel³ sprecht, so könnte ich mit Nutzen beibringen, daß ihr die Zeit verderbt mit Rasonieren über ein Nonens und euch zurufen, wie Romeo dem Merkurio: Still, o still, ihr guten Leut! »⁴

Loève-Veimars:

¹ *Zacharias Werner*, p.119.

² Da notare un ulteriore, del tutto arbitrario cambiamento: la battuta in questione, che nell'originale è pronunciata da Theodor, viene invece attribuita a Lothar (Lothaire) nella versione francese. Allo stesso modo, poco oltre, una battuta di Lothar è invece ascritta a Theodor: «Mir fällt, sprach Lothar, dabei ein gar absonderlicher Mann ein [...]» (<*Zacharias Werner*>, p.1016). Loève-Veimars: «Je me souviens à ce propos, dit Théodore, d'un homme bien singulier [...]» (*Zacharias Werner*, pp.120-121)

³ Loève-Veimars pecca di generalizzazione scegliendo l'espressione «règles dramatiques» laddove Hoffmann parla di un genere drammatico ben preciso, la commedia («Lustspiel»).

⁴ <*Zacharias Werner*>, pp.1014-1015. Versione italiana: « Con me, disse Teodoro, si è irrimediabilmente guastato grazie alle sue opere, che dovrebbero venir prese a modello di come non si scrive un testo d'opera. Ciò dipende soltanto dal fatto, osservò Vincenzo, che quell'autore, buonanima, come Silvestro ha molto giustamente notato, non aveva una particolare carica poetica da esprimere; e nel campo dell'opera romantica non ci si raccapezzava assolutamente. Ma giacché parlate tanto della commedia, potrei farvi utilmente notare che a ragionare sopra un *non-ens* perdete il vostro tempo....Vorrei dirvi, come Romeo a Mercuzio, "Zitti, zitti, brava gente!..." » (<*Zacharias Werner*>, p.758)

«-Pour moi, dit Lothaire, ses opéras l'ont entièrement perdu dans mon esprit; ce sont des modèles de ce qu'il ne faut pas faire. -Vous, qui parlez de règles dramatiques, s'écria Vincent, vous perdez votre temps à raisonner sur une nullité, et l'on peut vous dire, comme Roméo à Mercutio: "Silence, ô silence, mes braves gens!"»¹

Lothar (Théodore nella versione di Loève-Veimars !) rammenta di avere incontrato tempo addietro un tipo alquanto originale, abilissimo attore da giovane, il quale di tanto in tanto, stuzzicato dall'offerta di bere un buon caffè e di fumare del tabacco finissimo, si mette a recitare con forza ed espressività alcuni brani di opere teatrali celebri. Un giorno in particolare si esibisce nella declamazione del discorso del fantasma dell'*Amleto* nella versione di Schröder e, qualche tempo dopo, in quella del personaggio di Oldenholm, vale a dire il Polonio shakespeariano. Il traduttore preferisce attribuire al suddetto personaggio il nome attribuitogli da Shakespeare (la cui opera, proprio negli anni in cui Loève-Veimars è impegnato con la traduzione di Hoffmann, riscuote un successo straordinario in Francia) e non quello creato a posteriori da Schröder (che si suppone non debba avere conosciuto analoga diffusione fra il pubblico francese), perciò sostituisce Oldenholm con Polonius ed omette la frase esplicativa tra parentesi (la quale, in seguito al rimaneggiamento operato, diventa superflua).

Hoffmann:

«Bewundern mußten wir ihn aber auf das Höchste, als er mehrere Stellen aus der Rolle des Oldenholm (den Namen Polonius wollte er nicht gelten lassen) [...] sprach [...].»²

Loève-Veimars:

¹ Zacharias Werner, p.119.

² <Zacharias Werner>, p.1018. Versione italiana: «Ma soprattutto lo ammirammo nella parte di Oldenholm (di chiamarlo Polonio non voleva saperne...), di cui ci recitò parecchie scene [...]»(<Zacharias Werner>, p.761)

«Nous ne pûmes lui refuser de lui exprimer toute notre admiration lorsqu'il prononça quelques passages du rôle de Polonius [...]»¹

Il narratore ripropone un altro squisito momento dell'incontro con il bizzarro artista, in particolare il pomeriggio in cui questi si esibisce nel ruolo del direttore teatrale in *Die Proberollen* di von Breitenstein, un'opera in cui è chiamato a recitare qualche tempo dopo. Il traduttore sfronda il soliloquio dello strano personaggio, in particolare sopprime la battuta d'attacco e l'immagine felice con cui l'attore paragona il capocomico, un personaggio abbigliato in maniera elegante ma privo di forza espressiva e di capacità artistica, ad un bimbo che cerca disperatamente nutrimento da una madre assente, che lo ha abbandonato:

«Doch wie erstaunte das Publikum, als sich, nachdem die erste Verkleidungsszene vorüber, der seltsame Mensch mit sarkastischem Lächeln zu ihm wandte und ungefähr also sprach: “Sollte ein hochverehrtes Publikum nicht eben so gut wie ich auf den ersten Blick unsern guten (er nannte den Namen des Direktors) erkannt haben?” -Ist es möglich, die Kraft der Täuschung auf einen so und wieder anders zugeschnittenen Rock, auf eine mehr oder minder zerzauste Perücke zu basieren und dadurch ein dürftiges Talent, mühsam aufpäppeln zu wollen, wie ein von der nährenden Mutter verlassenes Kind? »²

Loève-Weimars:

¹ Zacharias Werner, p.122.

² <Zacharias Werner>, p.1019. Ma come rimanemmo quando, dopo la scena del primo travestimento, quel bell'originale si rivolse alla sala e con un sorrisetto sarcastico parlò press'a poco così: „E' mai possibile, signore e signori, che non abbiate riconosciuto al primo sguardo il nostro buon (....e disse il nome del capocomico...) come l'ho riconosciuto io?....E' mai possibile basare la forza dell'inganno scenico su un costume tagliato in modo piuttosto che in un altro, su una parrucca più o meno arruffata?....E voler faticosamente tener in vita una personalità artistica deficiente e non nutrita, ahimè, da uno spirito vigoroso, allattandola con un sì misero poppatoio, come un bimbo abbandonato dalla madre?... (<Zacharias Werner>, p.761)

«Mais quel fut l'étonnement du public lorsque après les premières scènes de travestissement, étant seul, cet homme singulier s'avança sur le bord du théâtre, le sarcasme sur les lèvres, et lui parla à peu près en ces termes: "Est-il bien possible qu'on veuille fonder l'illusion sur un habit taillé de telle ou telle manière, sur une perruque plus ou moins frisée, et soutenir par ces moyens-là un misérable talent que n'anime pas un esprit original?" »¹

Il traduttore semplifica anche l'epilogo della vicenda del vecchio attore, sopprimendo la frase con cui il narratore parla della sua rinuncia alla carriera teatrale in termini non troppo lusinghieri:

«Mehrere ehrsame Bürger,² an ihrer Spitze stand jene Gastwirt, traten aber zusammen, und verschafften dem Alten ein artiges Auskommen, so daß er der Theaterhudelei auf immer entsagend ein ruhiges sorgenfreies Leben am Orte³ führen konnte.»⁴

Loève-Weimars:

«Quelques citoyens honorables, à la tête desquels se trouvait l'hôte de l'auberge, se réunirent pour assurer au vieillard un petit revenu, afin de lui procurer une vie honorable et tranquille.»⁵

Il discorso si sposta successivamente su Goethe e Schiller; tutti i Confratelli sono concordi nell'elogiare la forza espressiva di personaggi come Goetz von Berlichingen e il masnadiero Moor. Cyprian interviene nel discorso per

¹ Zacharias Werner, 123.

² Loève-Weimars rende il sostantivo «Bürger» con un più generico «citoyens». Questa imprecisione tradisce da parte del traduttore una scarsa sensibilità nei confronti della poetica di Hoffmann, uno dei cui temi centrali è la contrapposizione tra il vile e gretto borghese e il geniale artista romantico, come abbiamo avuto modo di puntualizzare in analisi precedenti.

³ Nella traduzione viene omissso il sintagma «an Orte» (Loève-Weimars non specifica che i benefattori del vecchio attore si impegnano affinché questi continui a rimanere in quella stessa località ove da tempo si esibisce).

⁴ <Zacharias Werner>, p.1020. Versione italiana: « Parecchi buoni borghesi, l'albergatore alla testa, si misero d'accordo e procurarono al vecchio und discreta sistemazione che gli permise di rinunziare alla sua straccionesca carriera teatrale e di vivere tranquillamente, senza preoccupazioni, in quella cittadina. » (<Zacharias Werner>, p.762)

⁵ Zacharias Werner, p.124.

menzionare il poeta Zacharias Werner, erede della grandezza dei suoi avi, come dimostra un'opera poderosa e altamente tragica qual è *Die Söhne des Tals*. Il narratore di turno (Cyprian) si concentra in particolare sul re di Prussia Waideuwuthis, che figura nell'opera incompiuta di Werner intitolata *Das Kreuz an der Ostsee*; nella descrizione del personaggio il narratore mette in luce soprattutto l'atmosfera inquietante, "fantastica" che accompagna la sua entrata in scena. Loève-Veimars sopprime termini-chiave come «Zauber» e «schauervoll», come a voler eliminare ogni rapporto tra Waideuwuthis e la dimensione del soprannaturale.

Hoffmann:

«Es möchte mir unmöglich sein euch ein deutliches Bild von diesem Charakter zu geben, den der Dichter, des gewaltigsten Zaubers mächtig, aus der schauervollen Tiefe des unterirdischen Reichs heraufbeschworen zu haben schien.»¹

Loève-Veimars:

«Il me serait impossible de vous dépeindre clairement ce caractère, que le poète semble avoir évoqué du fond des profondeurs de la terre.»²

Il traduttore elimina inoltre l'esplicita associazione fatta da Cyprian tra Waideuwuthis e il mitico personaggio di Prometeo:

«Und jene einfältige starre Götzenbilder, die er mit eignen Händen schnitzte, damit des Volkes³ Kraft und Wille sich beuge der sinnlichen⁴

¹ <Zacharias Werner>, p.1024. Versione italiana: « [...] Il vecchio re di Prussia Waideuwuthis, un personaggio gigantesco, terrificante, evocato si direbbe, per opera di potente magia, dalle paurose profondità del regno sotterraneo. Non credo possibile darvene un'idea chiara [...]»(<Zacharias Werner>, p.765)

² Zacharias Werner, p.127.

³ Il sintagma «des Volkes», con cui Hoffmann indica coloro che si piegano di fronte al potere supremo, viene eliminato nella traduzione.

⁴ Loève-Veimars traduce in maniera del tutto arbitraria «sinnlich», che indica l'aspetto sensibile, visibile che assume l'imperscrutabile potenza superiore per poter essere osservata e

Gestaltung höherer Mächte, erwachen plötzlich zum Leben. Und was diese toten Gebilde zum Leben entflammt, es ist das Feuer, das der satanische Prometheus aus der Hölle selbsts stahl.»¹

Loève-Veimars:

«Ces raides et grossières idoles qu'il a taillés de ses propres mains, afin que la force et la volonté se courbent devant cette représentation inanimée de la puissance d'en haut, s'animent tout à coup et s'éveillent à la vie.»²

La soppressione delle frasi che abbiamo qui di seguito sottolineate risponde al bisogno, da parte del traduttore, di eliminare ogni allusione alla Confraternita di San Serapione e alla cornice narrativa dell'intera raccolta che Loève-Veimars, come abbiamo già avuto modo di puntualizzare, non riproduce all'interno delle *Oeuvres complètes*, trattando i racconti dei *Serapionsbrüder* come "entità" autonome. Come avremo modo di osservare più avanti, sono altre le occasioni all'interno del brano in cui Loève-Veimars effettua simili omissioni.

Hoffmann:

«Doch als Serapionsbrüder mute ich es euch zu, daß ihr ganz so wie ich selbst in den fürchterlichen Abgrund geblickt, den der Dichter erschlossen, und eben das Entsetzen, das Grausen³ empfunden habt, das mich überfällt, so wie ich nur an diesen Waidewuthis denke.»⁴

conseguentemente adorata dagli uomini, con «inanimée», qualificazione che insiste invece, non senza una certa ridondanza, sul carattere inerte di questi idoli che simboleggiano la divinità.

¹ <Zacharias Werner>, p.1024. Versione italiana: «[...] E gli idoli rigidi, rudimentali, intagliati affinché la forza, la volontà del popolo si piegassero dinnanzi all'immagine visibile di una superiore potenza, si destano all'improvviso, chiamati in vita dal fuoco rubato all'inferno da un Prometeo satanico.» (<Zacharias Werner>, p.765)

² Zacharias Werner, p.127.

³ Come già in altre circostanze Loève-Veimars è piuttosto cauto nel trattare il tema dell'orrore, su cui Hoffmann pone di frequente una certa enfasi; nel caso specifico l'originale ripete il medesimo concetto due volte, tramite l'utilizzo di una coppia di verbi sostantivati («das Entsetzen, das Grausen»), mentre il traduttore si limita a parlare, più debolmente, di «secrète épouvante».

⁴ <Zacharias Werner>, p.1024. Versione italiana: «Ma, da buon confratello in san Serapione, suppongo che uno sguardo in quell'abisso pauroso abbiate potuto gettarlo anche voi, e anche voi

Loève-Veimars:

« [...] Mais, pour moi, je ne puis me défendre d'une secrète épouvante en songeant à ce Waideuwuthis.»¹

Per quanto la figura di Zacharias Werner sia al centro dell'intero *Gespräch*, il traduttore non si fa alcuno scrupolo a omettere quelle considerazioni a carattere estetico che i Confratelli esprimono nei confronti della sua opera, considerandole evidentemente superflue ai fini della progressione della storia. Nel caso specifico ad essere oggetto delle erudite discettazioni è *Das Kreuz an der Ostsee*:

«Wahr ist es, in manchen Zügen ist mir der alte König so erschienen, als sei er, um mit Dante zu reden, der imperador del doloroso regno selbst, der auf Erde wandle. Die Katastrophe seines Untergangs, jenen Sieg des Christentums mithin den wahrhaftigen Schluß-Akkord nach dem alles hinstrebt im ganzen Werke, das mir wenigsten nach der Anlage des zweiten Teils einer andern Welt anzu gehören schien, habe ich mir in der dramatischen Gestaltung niemals recht denken können. Wiewohl in ganz andern Anklängen fühlt ich erst die Möglichkeit eines Schlusses, der in grausenhafter Erhabenheit alles hinter sich läßt, was man vielleicht ahnen wollte, als ich Calderons großen Magus gelesen. - Übrigens hat der Dichter über die Art, wie er sein Werk schließen wollte, sich nicht ausgelassen.»²

abbiate provato lo stesso brivido di terrore che mi afferra ogni qualvolta penso a Waideuwuthis.» (<Zacharias Werner>, p.765.)

¹ Zacharias Werner, p.128.

² <Zacharias Werner>, p.1025. Versione italiana: « In alcuni tratti del vecchio mi è parso proprio di rivedere, per dirla con Dante, „Lo imperador del doloroso regno“, libero di passeggiare sulla terra. La catastrofe della sua caduta, la vittoria del cristianesimo e quindi l'accordo finale vero e proprio, verso cui tende tutta l'opera, almeno, a giudicare dall'impostazione della seconda parte, mi sembrano appartenere a un altro mondo. Non sono mai riuscito a immaginarmeli in funzione di dramma. Ho intravisto per la prima volta -in ben altro ambiente- la possibilità d'una conclusione tanto terrificante e sublime da lasciarsi indietro qualsiasi altra, eventualmente lumeggiata, leggendo *Il gran mago*, di Calderon. Ma in che modo intendesse concludere la propria opera, il poeta non l'ha confidato a nessuno.» (<Zacharias Werner>, p.766)

Loève-Weimars:

«Dans quelques scènes, ce vieux roi m'a semblé comme s'il était, pour parler comme Dante, *l'imperador del doloroso regno* lui-même, qui vient errer sur la terre. Mais quant à la manière dont le poète a voulu terminer son ouvrage, il est difficile de le pressentir.»¹

Il traduttore, forse per non intaccare il prestigio di cui gode in Francia il drammaturgo tedesco, sopprime anche le seguenti frasi con le quali Vinzenz esterna un giudizio piuttosto negativo nei confronti di Werner. Il Confratello ascrive infatti l'incapacità del poeta di portare a compimento *Das Kreuz an der Ostsee* alla malattia, stato da cui non può scaturire niente di buono. L'atteggiamento esacerbato di Vinzenz dà voce ai sentimenti ambivalenti con cui Hoffmann, a partire dal 1806, guarda all'opera dell'amico Werner, ove l'interesse e l'apprezzamento si mescolano ad una pungente satira e a un velato disprezzo.

Hoffmann:

«Mich, sprach Vinzenz, will es überhaupt bedünken, als wenn es dem Dichter mit seinem Werk so gegangen sei, wie dem alten König Waideuwuthis mit seine Götzenbildern. Es ist ihm über den Kopf gewachsen, und daß er der eignen Kraft nicht mächtig werden konnte, beweist eben die Verkränkelung des inneren Gemüts, die nicht zuläßt das etwas reines, tüchtiges zu Tage gefördert werde.»²

Loève-Weimars:

¹ *Zacharias Werner*, p.128.

² <*Zacharias Werner*>, p.1025. Versione italiana: «Io ho l'impressione,- disse Vincenzo, -che all'autore, con quell'opera, sia successo esattamente come al re Waideuwuthis con i suoi feticci: gli è sfuggita di mano, è diventata una cosa più grande di lui. Il fatto che egli non abbia saputo trovare la forza necessaria a terminarla è indice d'uno spirito malaticcio, da cui in nessun caso può sortire qualcosa di puro, di valido.» (<*Zacharias Werner*>, p.766)

«Pour moi, dit Vincent, il me semble qu'il est arrivé au poète avec sa tragédie comme au roi Waideuthis avec ses idoles: son ouvrage a grandi au-dessus de sa tête, et il n'a pas eu assez de force pour le maîtriser.»¹

Ancor più sfavorevole è l'opinione espressa da Theodor, che non si limita ad esprimere un giudizio sulla produzione letteraria di Werner ma estende le sue osservazioni al temperamento e al comportamento del poeta, che egli non esita a definire ipocrita e incoerente. A maggior ragione il traduttore omette il seguente passo tratto dal discorso di quest'altro confratello:

« Mit recht muß der Welt des Dichter<s> Beginnen als sein Ruhm sich erhoben, verworren, einem wahrhaftigen Geist fremd, unwürdig erscheinen, mit Recht mag sich der Verdacht regen, daß ein wetterwendisches Gemüt, der Lüge, sündhafter Heuchelei ergeben, geneigt sei die Schleier, die die Selbsttäuschung gewoben, andern überzuwerfen, daß aber die Tat diese Schleier nit roher Gewalt zerreiße, so daß man im Innern den bösen Geist krasser Selbstsucht an der gleißnerisch glänzenden Glorie arbeiten sehe zur eignen Beatifikation - Doch!- Nun! »²

Il traduttore condensa inoltre il seguente passaggio che riveste un'importanza cruciale nell'economia dell'intero *Gespräch*; trattasi di un complesso discorso sulla follia e sulla presa di coscienza di tale stato patologico da parte dell'individuo, con particolare riferimento a Zacharias Werner. Facendo del Confratello Theodor, suo omonimo e suo alter ego letterario, il proprio portavoce, Hoffmann paragona il poeta ad un monomaniaco che, alla luce dello stato alterato in cui versa la sua coscienza, identifica la propria devastante malattia con la parte più nobile e più alta di se stesso:

¹ Zacharias Werner, p.128.

² <Zacharias Werner>, p.1026. Versione italiana: « Giustamente può nascere il sospetto che un carattere instabile come una banderuola, così pieno di menzogna e di ipocrisia, sia propenso a gettar sugli altri i veli orditi al fine di ingannare se stesso. Ma la realtà strappa brutalmente quei veli in modo da lasciar lo spirito malvagio del più crasso egoismo, tutto indaffarato a procacciarsi una falsa gloria e a beatificare se stesso. »(<Zacharias Werner>, p.767)

«Der Dichter erschien mir, wie der vom fixen Wahn Verstörte, der im hellen Augenblick sich des Wahns bewußt wird, aber den trostlosen Gram dieses Bewußtseins beschwichtigend sich selbst mit erkünstelten Sophismen zu beweisen trachtet, in jenem Wahn rühre und rege sich sein eigentliches höhers Wesen, und dieses Bewußtsein sei nur der kränkelnde Zweifel des im Irdischen befangenen Menschen.»¹

Così Loève-Veimars sintetizza il suddetto paragrafo:

«Le poète s'offrait à moi comme un monomane à qui son idée fixe laisse des moments lucides, où, au lieu de déplorer ses faiblesses et ses erreurs, il s'efforce d'entasser d'ingénieux sophismes pour les faire excuser.»²

Anche l'edotta declamazione di due battute di Vinzenz tratte da *Das Kreuz an der Ostsee* è eliminata nella versione francese :

«- Ha! rief Vinzenz sehr laut und pathetisch, indem er aufsprang, Ha wie der gesicht -emporzischt!- Da kommt vor im Kreuz an der Ostsee und die heidnischen Priester singen es ab in sehr greulicher abscheulicher Weise. Und du magst nur schelten, schmähen, toben, mich verfluchen und verwünschen o mein teuer Serapionsbruder³ Theodor! »⁴

Loève-Veimars:

¹ <Zacharias Werner>, p.1027. Versione italiana: «Come un maniaco, insomma, come l'ammalato di un'idea fissa, che nei momenti di lucidità prende coscienza della propria follia ma poi, per subito soffocare l'angoscia disperata causatagli da quella presa di coscienza, cerca di dimostrare a se stesso con tortuosi sofismi che la parte più autentica, la più eletta della propria personalità consiste proprio nella follia, mentre la voce della coscienza è un dubbio morboso dell'uomo schiavo della materia.» (<Zacharias Werner>, pp.767-768)

² Zacharias Werner, p.129.

³ Come abbiamo già avuto modo di osservare, nella versione francese viene omissa qualsiasi riferimento ai Confratelli di San Serapione.

⁴ <Zacharias Werner>, p.1027. Versione italiana: «Pensavo, francamente, che l'autore dei Figli di Thals meritasse pure una discussione approfondita, qui fra noi...Ne ho il cuore troppo pieno, devo dirvelo...Un po' di questa schiuma ribollente devo pur lasciarla traboccare... -Ahh! -declamò Vincenzo con voce alta e patetica, balzando in piedi. -La schiuma ribolle -Gorgoglia la schiuma!- ...Qualcosa di simile c'è anche nella *Croce sul Baltico*; lo cantano, in orribile, barbarico modo, i sacerdoti pagani...Sgridami pure, ingiuriami, esecrami, maledicimi, fa il diavolo a quattro, Teodoro mio caro»(<Zacharias Werner>, p.768)

«Tu auras beau te fâcher, trépigner, m'injurier et me maudire, mon pauvre Théodore.»¹

Segue un lungo “intermezzo” di Ottmar con il quale il Confratello intrattiene gli astanti raccontando un aneddoto biografico riguardante il rapporto che lega Zacharias Werner a Iffland. Quest'ultimo avrebbe speso parole di esagerato elogio nei confronti di *Das Kreuz an der Ostsee* e avrebbe promesso a Werner di metterla in scena a Berlino, per poi venire meno al suo impegno e far ricadere la colpa del fallito progetto su terze persone. Nella versione francese questo lungo passaggio, che occupa circa due pagine di testo, è eliminato completamente; le motivazioni sono da cercarsi nel bisogno e nella volontà di sopprimere tutto ciò che rischia di rallentare il ritmo del *récit* (trattasi dunque di sezioni che il traduttore deve avere giudicato poco significative), ma forse anche nella mancata familiarità dei lettori francesi dell'epoca con un protagonista della storia letteraria tedesca qual è Iffland. Non da ultimo il traduttore, come già in altre parti del testo, potrebbe aver provato un certo disagio e fastidio nei confronti di commenti poco lusinghieri com'è quello che Ottmar si lascia qui sfuggire, definendo l'opera di Werner un pasticcio confuso, bizzarro, privo di gusto e rocambolesco, assolutamente inadatto ad essere messo in scena.²

Questo il passo omesso quasi per intero (nella versione francese viene conservata solo la frase introduttiva):

¹ *Zacharias Werner*, p.130.

² Con riferimento in particolare alle seguenti battute: «- Das Kreuz an der Ostsee, ein Stück dessen Romantik sich nur zu oft ins Abenteuerliche, in geschmacklose Bizarrie verirrt dessen szenische Einrichtung wirklich, wie es bei den gigantischen Schöpfungen Shakespeares oft nur den Schein hat, allen unbesiegbaren Bedingungen der Bühnen-Darstellungen spottet. -Geradezu verwerfen, unartig absprechen, alles für tolles verwirrtes Zeug erklären, wie man es sonst wohl den diis minorum gentium geboten, das durfte man nicht.» (<*Zacharias Werner*>, pp.1029-1030)

«Die Freunde lachten, nur Cyprian und Theodor blieben ernst und still, noch ehe dieser aber das Wort wieder gewinnen konnte, sprach Ottmar:¹ Nein es ist unmöglich, daß ich nicht hiebei an das wunderliche ja beinahe possierlich Zusammentreffen zweier, wenigstens rücksichts ihres Kunstgefühls, ihrer Kunstansichten ganz heterogener Naturen denken sollte. Unumstößlich gewiß mag es sein, daß der Dichter die Idee zum Kreuz an der Ostsee, früher, lange Zeit hindurch in sich herumtrug, so viel ich erfahren, gab aber den nächsten Anlaß zum wirklichen Aufschreiben des Stücks, eine Aufforderung Ifflands an den Dichter, ein Trauerspiel für die Berliner Bühne anzufertigen. Die Söhne des Thals machten gerade damals großes Aufsehen, und man mochte dem Theatermann wegen des neu zum Tageslicht aufgekeimten Talents hart zugsetzt oder er selbst mochte gar zu verspüren gemeint haben, der junge Mensch könne auf die gewöhnlichen beliebten Handgriffe einexerziert werden, und eine tüchtige Theaterfaust bekommen. -Genug er hatte Vertrauen gefaßt und nun denke man ihn sich mit dem erhaltenen Manuskript des Kreuzes an der Ostsee in der Hand! - Iffland, dem die Trauerspiele Schillers, die sich damals trotz alles Widerstrebens hauptsächlich durch den großen Fleck Bahn gebrochen hatten, eigentlich in tiefster Seele ein Gräuel waren, Iffland, der, durfte er es auch nicht wagen, mit seiner innersten Meinung offen hervorzutreten, ohne befürchten zu müssen von jener scharfen Geißel, die er schon gefühlt, noch härter getroffen zu werden, doch irgendwo drucken ließ: Trauerspiele mit großen geschichtlichen Akten und einer großen Personenzahl, wären das Verderbnis der Theater -des zu bedeutenden schwer zu erschwingenden Kostenaufwandes wegen, setzte er zwar hinzu, aber er dachte doch: dixi et salvavi- Iffland, der gar zu gern seinen Geheimenräten, seinen Sekretarien u.s.w. den nach seiner Art zugeschnittenen tragischen Kothurn angezogen hätte- Iffland leist das Kreuz an der Ostsee in dem Sinn, daß es ein für die Berliner Bühne ausdrücklich geschriebenes Trauerspiel sei, das er in Szenen setzen, und in dem er selbst nichts weniger spielen soll, als den Geist des von den heidnischen Preußen erschlagenen Bischofs Adalbert, der als

¹ Come già in altre occasioni nella versione francese interviene uno scambio a livello di voce narrante: Loève-Veimars attribuisce infatti la narrazione dell'episodio (da lui omesso) non a Ottmar bensì a Vinzenz (Vincent).

Zitherspielmann sehr häufig über die Bühne zieht, mit vielen, zum Teil erbaulichen Zum Teil mystischen Reden gar nicht karg ist, und über dessen Haupt so oft der Name Christus ausgesprochen wird, eine helle Flamme auflodert und wieder verschwindet! - Das Kreuz an der Ostsee, ein Stück dessen Romantik sich nur zu oft ins Abenteuerliche, in geschmacklose Bizarrerie verirrt dessen szenische Einrichtung wirklich, wie es bei den gigantischen Schöpfungen Shakespeares oft nur den Schein hat, allen unbesiegbaren Bedingnissen der Bühnen-Darstellungen spottet. -Geradezu verwerfen, unartig absprechen, alles für tolles verwirrtes Zeug erklären, wie man es sonst wohl den diis minorum gentium geboten, das durfte man nicht. - Ehren -loben- ja bis an den Himmel erheben, und dann mit tiefster Betrübniß erklären, daß die schwachen Theaterbretter den Riesenbau nicht zu tragen vermöchten, darauf kam es an. -Der Brief den Iffland dem Dichter schrieb, und dessen Struktur nach jener bekannten Widerspruchs-Form der Italiener: -ben parlato ma- eingerichtet soll ein klassisches Meisterwerk der Theater-Diplomatik gewesen sein. Nicht aus dem Inneren des Stücks heraus hatte der Direktor die Unmöglichkeit der Bühnen-Darstellung demonstriert, sondern höflicher Weise nur den Maschinisten angeklagt, dessen Zauberei solch enge Schranken gesetzt wären, daß er nicht einmal Christus-Flämmchen in der Luft aufleuchten lassen könne u.s.w. Doch kein Wort mehr! -Theodor soll nun die Irrwege seines Freundes entschuldigen, wie er mag und kann! Entschuldigen? erwiderte Theodor, meinen Freund entschuldigen?»¹

¹ <Zacharias Werner>, pp.1028-1030. Versione italiana: «Gli amici risero. Soltanto Cipriano e Teodoro rimasero seri e silenziosi; ma prima che quest'ultimo potesse riprendere la parole Ottomaro disse: -No.... A questo punto è impossibile non ricordare l'incontro inverosimile, quasi farsesco, di due caratteri così diametralmente opposti e per sensibilità e per convinzioni artistiche. Che l'autore della *Croce sul Baltico*, maturasse da molto tempo l'idea di quel lavoro è cosa incontrovertibile ma, per quanto ne so, la spinta decisiva a stenderlo sulla carta gliela diede Iffland, con la richiesta di una tragedia per il teatro di Berlino. A quel tempo *I figli di Thals* stavano facendo molto rumore, quindi è probabile che molte pressioni fossero già state fatte sull'uomo di teatro appena salito alla ribalta della notorietà. Probabilmente Iffland stesso aveva creduto di capire che quel giovane avrebbe forse acquistato una vigorosa mano teatrale se avesse potuto esercitarsi nel campo dei soliti lavoretti in voga. Basta, gli aveva dato fiducia. E adesso immaginatevelo, Iffland, con fra le mani il copione della *Croce sul Baltico*, ricevuto di fresco! Per Iffland le tragedie di Schiller, ormai vittoriosamente affermatesi dopo tante resistenze, erano una spina nel cuore. Iffland, pur non osando esprimere apertamente le proprie convinzioni, nel timore di venire di nuovo e più duramente colpito dalle atroci sferzate di cui serbava ancora il bruciante ricordo, aveva fatto scrivere in qualche posto che le tragedie storiche con messinscena grandiosi e un gran numero di personaggi erano la rovina del teatro (...a motivo della spesa difficilmente ammortizzabile, aveva soggiunto, per la verità, ma pensando in cuor suo: "dixi et salvavi"...);

Loève-Veimars:

«On se mit à rire; Cyprien et Théodore restèrent seuls graves et silencieux.»¹

Il traduttore sopprime anche il seguente passaggio nel quale Theodor fa un'attenta distinzione tra isterismo e pazzia, soffermandosi a riflettere sull'eventuale possibilità che simili disturbi possano trasmettersi da madre a figlio. Se il primo, puntualizza Theodor, ha conseguenze per così dire benefiche poiché ingenera nella prole una fervida fantasia, una capacità creativa non comune (affermazione con la quale Hoffmann allude presumibilmente a se stesso), la pazzia potrebbe invece generare effetti alquanto deleteri (con evidente riferimento a Werner e alla grave malattia della madre). Loève-Veimars deve avere considerato questa parte del brano oziosa e superflua, senza rendersi conto di quanto peso abbiano invece nell'opera di Hoffmann le riflessioni sulle patologie mentali e nervose.

Questo il passaggio che non figura nella versione francese:

Iffland, dunque, che si era tanto compiaciuto di far calzare i coturni -tagliati a modo suo- ai suoi cari consiglieri segretari e via dicendo, legge *La Croce sul Baltico* e decide che “è una tragedia scritta espressamente per il teatro di Berlino”, che la metterà in scena, riservandosi di interpretare nientemeno che la parte dello spirito del vescovo. Adalberto, ucciso dai pagani di Prussia, il quale appare spessissimo in scena nelle vesti di suonatore di cetra, fa grande scialo di tirate in parte edificanti, in parte misticheggianti, mentre sul suo capo, ogniqualvolta viene pronunziato il nome di Cristo, si accende una fiammella per spegnersi subito dopo. *La Croce sul Baltico*!...Un'opera ove il romanticismo così spesso degenera nel rocambolesco, nella bizzarria priva di gusto, un'opera le cui esigenze di messinscena (...come spesso avviene -ma in apparenza soltanto- per le gigantesche creazioni shakespeariane...), sembrano davvero irridere ai limiti invalicabili d'ogni possibilità di realizzazione teatrale!...Rifiutarla di netto, magari in malo modo, dichiararla un pasticcio assurdo, arruffato, come tante volte si è fatto con i *Diis minorum gentium*...No! Questo non lo si poteva fare. Renderle onore, si doveva, lodarla, portarla alle stelle, per poi dichiarare, costernati che “i deboli assiti di un palcoscenico non avrebbero potuto regger un edificio di tale mole”...A questo bisognava arrivare!...La lettera di Iffland all'autore dev'essere stata una vero capolavoro, addirittura classico, di diplomazia teatrale...Per dirla con l'espressione contraddittoria degli italiani: “Ben parlato, ma...”...Non basandosi su difetti intrinseci, strutturali, il direttore ha dimostrato l'impossibilità di mettere in scena il lavoro, ma chiamando cortesemente in causa l'insufficienza dei macchinisti, la pochezza delle loro magie, così limitate da non essere neppure in grado di far brillare nell'aria quella fiammella pentecostale, e via dicendo...E adesso basta; non una parola di più! Teodoro giustifichi i travimenti dell'amico come può e come vuole! - Giustificarlo!...-rispose Teodoro.- Io giustificare il mio amico? » <*Zacharias Werner*>, pp.769-770.

¹ *Zacharias Werner*, p.130.

«-Man sagt daß der Hysterismus der Mütter sich zwar nicht auf die Söhne vererbe in ihnen aber eine vorzüglich lebendige ja ganz exzentrische Fantasie erzeuge, und es ist einer unter uns, glaube ich, an dem sich die Richtigkeit dieses Satzes bewährt hat. Wie mag es nun mit der Wirkung des hellen Wahnsinns der Mutter auf die Söhne sein, die ihn auch, wenigstens der Regel nach, nicht erben?- »¹

Le battute con cui Sylvester commenta la fine analisi di Theodor vengono anch'esse eliminate nella versione francese, come tutto ciò che il traduttore considera superfluo:

«O, rief Sylvester, o ich bitte dich Theodor ! nicht weiter, nicht weiter! - Mit abgewandtem Gesicht, eilstest du vorhin bei einem Abgrund vorüber, in den du nicht blicken wolltest, aber mir ist es überhaupt, als führtest du uns auf schmalem schlüpfrigem Wege, auf dessen beiden Seiten grauenvolle bedrohliche Abgründe uns entgegengähnten. Deine, letzten Worte erinnerten mich an die furchtbare Mystik des Pater Molinos.»²

Loève-Veimars:

«-Assez, assez! s'écria Sylvestre; Théodore, je t'en supplie, n'en dis pas davantage. Tes dernières paroles me rappellent le dogme terrible du père Molinos.»³

Oggetto di una condensazione radicale è anche il seguente discorso di Lothar, nel quale si fa cenno alla “regola” di condotta della Confraternita di

¹ <Zacharias Werner>, pp.1030-1031. Versione italiana: «Si dice che l'isterismo delle madri non si trasmetta ai figli, se non sotto le specie di una fantasia molto fervida, spesso addirittura eccentrica. Credo ci sia qui fra noi qualcuno in cui la verità di questa massima ha trovato ampia conferma. Ma quando si tratti di pazzia autentica (anch'essa, per regola, non ereditaria), quali saranno le ripercussioni sui figli?» (<Zacharias Werner>, p.770)

² <Zacharias Werner>, p.1033. Versione italiana: «-Oh!...-esclamò Silvestro. -Oh, ti prego, Teodoro, smettila, basta! Volevi passare accanto all'abisso volgendo il capo dall'altra parte per non guardarci dentro e invece mi sembra che tu stia conducendoci su un sentierino stretto e scivoloso, fra mezzo a due spaventose voragini sbadiglianti sotto i nostri piedi!...Le tue ultime parole mi hanno ricordato la terribile mistica di padre Molinos.»(<Zacharias Werner>, p.772)

³ Zacharias Werner, p.133.

San Serapione: contravvenendo ad essa, la quale prescrive che gli astanti debbano privilegiare nei loro racconti e nelle loro discussioni argomenti leggeri e piacevoli, i quattro amici sono invece scivolati su argomenti scabrosi e inquietanti come quello della follia. Come già in precedenza Loève-Veimars procede all'epurazione, all'interno del testo, di ogni elemento che rimanda ai *Serapionsbrüder*.

Hoffmann:

«Uns, fiel Lothar dem Freunde ins Wort, viel zu weit und in die Region der bösesten Träume und überhaupt jenes überschwenglichen Wahnsinns von dem unter uns Serapionsbrüdern gar nicht die Rede sein sollte, da wir sonst unsern leichten und leuchtenden Sinn aufs Spiel setzten, und am Ende nicht vermögen, gleich blinkenden Goldfischlein im hellen Wasser lustig zu spielen und zu plätschern, sondern versinken in farblosen Morast! -Darum still, still von allem sublimtollen, das religiöser Wahn erzeugen konnte.»¹

Questa la versione sintetica di Loève-Veimars:

«Cela nous conduit... -Beaucoup trop loin! s'écria Lothaire. Trêve de toutes ces folies sublimes qui nous mèneraient droit aux discussions théologiques.»²

Il passaggio che nell'originale segue immediatamente il suddetto discorso di Lothar è soppresso per intero nella versione di Loève-Veimars: in esso

¹ <Zacharias Werner>, p.1034. Versione italiana: «E questo con conduce troppo lontano, -disse prontamente Lotario togliendosi la parole di bocca. -Troppo lontano, nelle regioni dei brutti sogni e della follia, delle esaltazioni insane, di cui qui fra noi, confratelli in san Serapione, non si dovrebbe far parola. Stiamo mettendo in gioco la levità, la luminosità del nostro spirito, così alla fine invece di guizzare e giocherellare allegramente nell'acqua limpida, come altrettanti pesciolini dorati, andremo a sprofondare in un pantano incolore! Quindi, silenzio! Basta parlare dei sublimi dementi creati dal fanatismo religioso! E questo con conduce troppo lontano, -disse prontamente Lotario togliendosi la parole di bocca. -Troppo lontano, nelle regioni dei brutti sogni e della follia, delle esaltazioni insane, di cui qui fra noi, confratelli in san Serapione, non si dovrebbe far parola. Stiamo mettendo in gioco la levità, la luminosità del nostro spirito, così alla fine invece di guizzare e giocherellare allegramente nell'acqua limpida, come altrettanti pesciolini dorati, andremo a sprofondare in un pantano incolore! Quindi, silenzio! Basta parlare dei sublimi dementi creati dal fanatismo religioso!» (<Zacharias Werner>, p.773)

² Zacharias Werner, p.133.

viene nuovamente menzionata la regola alla quale si ispira il comportamento dei membri della Confraternita di San Serapione e si assiste ad un concitato scambio di battute fra i Confratelli, vero e proprio battibecco durante il quale la narrazione subisce una battuta d'arresto.

Hoffmann:

«Ottmar und Vinzenz stimmten dem Freunde bei, indem sie noch hinzufügten, daß Theodor ganz gegen die Serapiontische regel gehandelt da er so viel von einem den andern zum Teil fremden Gegenstande gesprochen, so sich augenblicklicher Anregung gänzlich hingebend und andere Mitteilungen hemmend. Nur Cyprian nahm sich Theodors an, indem er behauptete, daß der Gegenstand worüber Theodor vorzüglich zuletzt gesprochen, wohl ein solches, freilich wie er zugeben müsse, unheimliches Interesse habe, daß selbst diejenigen, denen die Person von der alles ausgegangen, unbekannt geblieben, sich doch nicht wenig angeregt fühlen dürften. Ottmar meinte, daß ihn, dächte er sich das alles was Theodor gesprochen, in einem Buche gedruckt, ein kleiner Schauer anwandle. Cyprian wandte aber dagegen ein, daß hier das: Sapienti sat, alles gut machen dürfte. Theodor hatte unterdessen in das Nebenzimmer entfernt.»¹

Loève-Weimars:

«Pendant ce temps, Théodore avait passé dans la chambre voisine [...]»²

L'incontro sta per volgere al termine e il gruppo dei Confratelli, prima di sciogliersi, decide di brindare a Zacharias Werner e di renderlo membro

¹ <Zacharias Werner>, p.1034. Versione italiana: «Ottomaro e Vincenzo approvarono; e soggiunsero che Teodoro, per aver seguito un impulso momentaneo e parlato così a lungo di un argomento non gradito agli amici, impedendo loro di discutere di altre cose, aveva violato la regola serapionica. Soltanto Cipriano prese le parti di Teodoro, sostenendo che l'argomento di cui aveva parlato, specialmente verso la fine, aveva preso un interesse così sconcertante da scuotere anche chi non conosceva i personaggi della vicenda. -Se penso che tutte le cose dette da Teodoro possano venir stampate in un libro, mi sento prendere da un piccolo brivido! -osservò Ottomaro. Ma Cipriano obiettò che a questo punto era meglio dire: "Sapienti sat", e chiudere la questione. Frattanto Teodoro era andato nella camera accanto»(<Zacharias Werner>, p.773)

² Zacharias Werner, p.133.

onorario della confraternita; i quattro amici levano allegri i bicchieri pieni di punch davanti al ritratto del poeta:

«Die Gläser zur Hand, wir wollen, ihn aufnehmen zum Ehrenmitglied unsers Serapionsklubbs, auf die Brüderschaft anstoßen, und für keinen Frevel wird es der Humorist achten, wenn ich vor seinem Bildnis eine Libation vornehme, was wenigens Punsch mit zierlicher Andacht auf meinen blank gewichsten Pariser Steifel vergießend. »¹

Come di consueto nella versione francese viene espunto ogni accenno ai Confratelli di San Serapione, ma non quello al punch (che richiama alla mente del lettore l'immagine dell'Hoffmann scrittore-bevitore, su cui la pseudobiografia redatta dal traduttore insiste in più occasioni):

«Notre humoriste ne nous en voudra pas de faire une libation de punch devant son image, pour apaiser le dieu qui préside aux gémonies.»²

Nella parte finale del *Gespräch* Theodor, che vuole chiudere la discussione facendo qualche altra considerazione su Werner, paragona il poeta romantico a figure importanti della letteratura tedesca, come il filosofo e scrittore Hamann, il lirico Scheffner e il romanziere Hippel:

«Dabei beseelte ihn ein tiefer aus dem Innersten strömender Humor, in dem man den würdigen Landsmann Hamanns, Hippels, Scheffners, wiederfand. Nein es ist nicht möglich, daß alle diese Blüten abgestorben sein sollten, angeweht von dem Gifthauch einer heillosen Betörung!»³

¹ <Zacharias Werner>, p.1036. Versione italiana: «Dobbiamo accoglierlo come membro onorario del nostro club serapionico. Brindiamo alla fraternità. E l'umorista non se l'abbia a male se celebrerò una libagione davanti alla sua effigie, versandomi con devozione e con garbo qualche goccia di punch sugli stivaletti parigini lustrati a specchio.» (<Zacharias Werner>, p.774)

² Zacharias Werner, p.134.

³ <Zacharias Werner>, pp.1036-1037. Versione italiana: ««Ai bei tempi, quando ancora eravamo intimi amici, quando ancora lo frequentavo, avevo dovuto riconoscere in lui il più cordiale, il più affabile degli uomini. Gli arzigogoli, le fantasiose storture e del suo aspetto esteriore e del suo carattere intrinseco, egli cercava non tanto di nasconderli quanto di metterli bene in luce, con sottile ironia, e ciò valeva soltanto a renderlo ancor più divertente, negli ambienti e nelle situazioni

Loève-Veimars, consapevole del fatto che questi autori sono pressoché sconosciuti nella Francia del 1830, pensa bene di sopprimere le frasi nelle quali vi si fa cenno:

«Non, il n'est pas possible que toutes les fleurs de cet esprit se soient flétries par un souffle empoisonné !»¹

Per chiudere, l'ultimo accenno alla confraternita, che Loève-Veimars sistematicamente omette :

«Und darauf, ihr Serapionsbrüder, laßt uns anstoßen in fröhlicher Hoffnung.»²

Loève-Veimars:

«Et maintenant, amis, choquons nos verres dans ce joyeux espoir!»³

7. *Mademoiselle de Scudéry (Das Fräulein von Scuderi)*

Il lungo racconto *Mademoiselle de Scudéry*, estrapolato dalla raccolta *Die Serapionsbrüder*, ha avuto una vicenda lunga e complessa prima di essere conosciuto dal pubblico francese come opera creata dalla penna di E.T.A. Hoffmann. Come abbiamo avuto modo di puntualizzare nel capitolo secondo del presente lavoro, nel 1823 Henri de Latouche pubblica, senza fare alcuna menzione del vero autore, l'opera *Olivier Brusson*, che Loève-

più svariate. Egli aveva inoltre un senso dell'umorismo profondo, genuino, in cui si ritrovava l'illustre conterraneo di Hamann, di Hippel, di Scheffner. ...No... non è possibile che tanti bei fiori siano stati uccisi, stroncati dal soffio velenoso di una dannata infatuazione!» (<*Zacharias Werner*>, pp.774-775)

¹ *Zacharias Werner*, p.135.

² <*Zacharias Werner*>, p.1037. Versione italiana: «E su questo, fratelli miei in san Serapione, brindiamo, col cuore pieno di liete speranze!» (<*Zacharias Werner*>, p.775)

³ *Zacharias Werner*, p.135.

Veimars denuncia successivamente come plagio; nel 1824 dall'adattamento di Latouche viene tratto il melodramma *Cardillac*, che pare avere suscitato l'entusiasmo dell'intera città di Parigi. La prima vera traduzione del racconto hoffmanniano risale al 1828 e viene pubblicata nelle pagine della rivista svizzera «Bibliothèque universelle de Genève» nel 1828 con il titolo *Mademoiselle de Scudéry, histoire du temps de Louis XIV*; questa versione ridotta è probabilmente da attribuirsi ad un certo François Roget. Loève-Veimars da parte sua pubblica alcuni estratti del testo nel «Mercure de France au XIX siècle», in data 27 febbraio e 6 marzo 1830, nel «Voleur», il 10 marzo 1830, infine ne «Le Pirate», il 14 marzo dello stesso anno. La versione integrale viene invece pubblicata nel quinto volume dei *Contes fantastiques* (prima *livraison* delle *Œuvres complètes*), che vede la luce nel maggio del 1830, per poi essere riproposto, sempre all'interno del quinto tomo, nella ristampa delle *Œuvres complètes*, immesse sul mercato nel 1836.

La fortuna di questo racconto e l'interesse che ha destato fin dai primi anni venti dell'Ottocento in traduttori e pseudotraduttori francesi è senz'altro da ascrivere alla sua ambientazione parigina, che Hoffmann ha cercato di ricostruire con scrupolo e verosimiglianza. Per offrire una descrizione realistica e dettagliata della capitale francese da un punto di vista topografico, storiografico e sociologico Hoffmann studia con attenzione numerose opere, in particolare i testi di Voltaire e le *Causes célèbres et intéressantes, avec les jugements, qui les ont décidés* a cura di Gayot de Pitaval, opera che offre uno spaccato della situazione giuridica e criminale della Francia del XVII secolo.

La scelta operata da Loève-Veimars di tradurre questo racconto può avere però anche un'altra motivazione, vale a dire il carattere avvincente di *Das Fräulein von Scuderi*, peculiarità questa che si deve soprattutto alla sua struttura, che ricalca da vicino quella del *Detective Story*: la storia si apre con un delitto misterioso, caso intricato e complesso che viene risolto e

chiarito solo alla fine; del fatto criminoso viene sospettato e incolpato un innocente, mentre il vero responsabile rimane a lungo impunito e al di sopra di qualunque sospetto; la scoperta della verità non avviene grazie agli sforzi della polizia bensì con l'aiuto, l'intuito e la sagacia di un personaggio estraneo al mondo delle forze dell'ordine, che veste metaforicamente i panni del detective (Mademoiselle de Scudéry). Il racconto viene persino indicato da molto studiosi come la prima *Kriminalgeschichte* di rilievo della storia della letteratura tedesca.¹

Das Fräulein von Scuderi, tuttavia, non è solo questo; il racconto di Hoffmann si differenzia infatti dal classico *Detective Story* per quanto concerne l'epilogo: la scoperta, lo svelamento del colpevole non coincidono infatti con la fine del racconto: per poter far sì che venga raggiunto il lieto fine il giovane Olivier, ingiustamente accusato di omicidio, dev'essere salvato dalle mani della giustizia, che lo ha condannato alla pena capitale. Un'altra significativa distinzione riguarda Mademoiselle de Scudéry e il suo ruolo all'interno della vicenda: benché la donna conduca per buona parte del racconto un'attività che può essere definita investigativa (prende informazioni per conto suo, senza fidarsi di quelle che le vengono trasmesse dalle forze dell'ordine e mette a confronto le diverse affermazioni e testimonianze, cerca di identificare il movente che può aver spinto Olivier - il presunto colpevole - a commettere l'omicidio), e il suo stesso modo di procedere sia analogo a quello degli investigatori (soppesa e confronta con acume le varie circostanze e possibilità, si lascia guidare non tanto dal raziocinio quanto dall'intuito, riuscendo così a non farsi ingannare dalle apparenze e a guardare cosa si cela dietro la superficie), Mademoiselle si differenzia dal tipico investigatore anzitutto per gli obiettivi che la guidano: suo intento principale non è di scoprire il colpevole ed assicurarlo alla giustizia, bensì salvare Olivier, al quale lo lega un sentimento di

¹ H. Steinecke et al., *Kommentar zu dem Fräulein von Scuderi*, in E.T.A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder...*, pp.1508-1511.

attaccamento e amore materno. Inoltre Mademoiselle non è grazie a tale attività che giunge alla risoluzione del caso; le “indagini” condotte la spingono anzi a considerare Olivier colpevole o quantomeno a presupporre un suo coinvolgimento nella drammatica vicenda. E’ solo grazie alla sua arte, al suo essere donna di lettere che Mademoiselle riesce a salvare l’esistenza di Olivier, evitando che il giovane innocente venga condannato da una giustizia corrotta, cieca e perversa. Oltre che di *Kriminalgeschichte* è dunque opportuno parlare, in relazione al nostro racconto, anche di *Künstlergeschichte*. Mademoiselle comprende che solo la grazia del re può consentire al suo pupillo di salvarsi, ma l’obiettivo è arduo da raggiungere, poiché Sua Altezza non è minimamente interessato alla vicenda del povero popolano. Mademoiselle però, con la sua abilità oratoria, riesce a vincere le resistenze del re: mettendo a frutto i mezzi stilistici e compositori che, in quanto scrittrice di fama, ben conosce, racconta la storia di Olivier in modo così avvincente e appassionante da coinvolgere e muovere a compassione il suo disinteressato uditor. Questi, sotto la spinta del racconto di Mademoiselle de Scudéry, per la quale prova una stima sconfinata, e del dolce e innocente fascino di Madelon, la fidanzata di Olivier, che assomiglia in maniera incredibile ad un amore del passato, la bella La Vallière, si decide ad aiutare il giovane, facendo condurre le dovute ricerche che smaschereranno il vero colpevole. Olivier può così ricongiungersi con l’amata Madelon e vivere felice con lei, sotto la protezione benevola di Mademoiselle de Scudéry.¹

Vediamo ora un po’ più nel dettaglio come si dipana la vicenda in questo lungo e complesso racconto, proponendo qui di seguito un riassunto dell’intrigo.

La storia debutta con un evento singolare: l’arrivo in piena notte, in casa di Mademoiselle de Scudéry, di un uomo avvolto in un mantello, che chiede disperatamente di parlare con la padrona di casa e che invoca il suo aiuto.

¹ H. Steinecke et al., op. cit., pp.1515-1517.

La cameriera della signorina, la paurosa La Martinière, teme si tratti di un malintenzionato, come ce ne sono tanti in quell'anno 1680 a Parigi, perciò chiama a gran voce la polizia a cavallo, che sta passando in strada, obbligando così lo sconosciuto a fuggire in tutta fretta. Questi però ha il tempo di darle una scatoletta, pregandola di consegnarla alla signorina. La Martinière e il domestico Baptiste, che rientra poco dopo l'accaduto, fanno le più strane e macabre congetture, influenzati dal clima di terrore e di criminalità che imperversa a Parigi.

La narrazione si interrompe per lasciare spazio ad una lunga parentesi nella quale il narratore informa il lettore circa lo stato di disagio e malessere sociale in cui versa la città francese sul finire del XVII secolo, e portando a sostegno delle proprie affermazioni l'esempio di alcuni celebri casi di criminalità registrati dalle cronache del tempo. La città è colpita in particolare da una calamità: chiunque porti dei gioielli e si azzardi a farsi vedere in strada col buio rischia di essere derubato e assassinato e a nulla valgono i tentativi dei membri della *Chambre ardente*, la speciale corte di giustizia istituita dal re per far fronte allo stato di criminalità dilagante, per scovare e arrestare i responsabili di questi atti efferati. In questa sezione del racconto il narratore si sofferma in particolare ad illustrare la durezza dei corpi preposti alla sicurezza e alla giustizia, i quali danno prova in diverse occasioni di ottusità e cecità, di crudeltà e violenze inenarrabili.

Una volta conclusa questa corposa digressione, viene ripreso il filo della storia: è il mattino che segue la notte fatale dell'incursione dello sconosciuto e Baptiste e La Martinière, con una buona dose di esagerazione, dipingono a fosche tinte l'entrata dell'uomo misterioso e fanno le più tragiche congetture circa il contenuto della scatoletta da lui depositata nelle mani della cameriera. Mademoiselle de Scudéry sdrammatizza le affermazioni dei due e si prende anche un poco gioco delle loro eccessive paure poi, fra le rumorose esclamazioni di Baptiste e La Martinière, si decide ad aprire la scatola: con sua grande sorpresa essa contiene due braccialetti d'oro e una collana tempestata di gemme. Un bigliettino rivela

alla signorina che si tratta del dono fattole da una banda di malviventi, di ladri di gioielli, che desiderano in questo modo ringraziarla per una battuta scherzosa che la signorina avrebbe pronunciato in presenza del re e con la quale avrebbe, senza saperlo, evitato loro gravi persecuzioni. La signorina inorridisce e si sente profondamente offesa per avere ricevuto un tale dono da una banda di banditi, per l'inaccettabile strumentalizzazione di cui è fatta oggetto. Si reca in tutta fretta da Madame de Maintenon in cerca di conforto e consolazione; questa, osservando con attenzione la parure, si convince che quei gioielli di fattezze così mirabile possono essere solo opera di René Cardillac, il più abile gioielliere del suo tempo, nonché uomo bizzarro e capriccioso che si attacca in maniera morbosa alle sue creazioni al punto da non volersene più separare una volta che le ha portate a termine. Madame de Maintenon vuole accertarsi di avere ragione, perciò fa convocare Cardillac; questi, che giunge poco dopo tutto trafelato, conferma che quella parure, uscita dal suo laboratorio, gli è stata sottratta poco tempo prima da dei malfattori e prega Mademoiselle de Scudéry, per la quale prova grande ammirazione, di tenerla con sé, poi se ne scappa in fretta e furia, travolgendo al suo passaggio vetri e porcellane. La Maintenon prende bonariamente in giro la signorina, scherzando sul presunto amore di Cardillac per lei. Mademoiselle de Scudéry ha invece un oscuro presentimento circa i gioielli e Cardillac, nel cui comportamento ha trovato qualcosa di inquietante e di sospetto; è decisa a non indossare la parure, che secondo lei è bagnata del sangue di tanti poveri innocenti. A distanza di alcuni mesi da quell'incidente la signorina è protagonista di un altro evento quanto mai singolare: sta passando in carrozza sul Pont Neuf quando un giovane, facendosi strada a pugni e gomitate tra la folla che si accalca attorno alla vettura, apre lo sportello violentemente, depone un biglietto in grembo alla signorina poi scompare nel nulla. La Martinière, dopo essersi riavuta dallo spavento, riconosce nel giovane lo stesso sconosciuto che in una notte di alcuni mesi prima ha depositato in casa della signorina la famigerata scatola con i gioielli. Con tono disperato l'autore del biglietto

scongiura la donna di riportare, con una scusa qualsiasi, i gioielli a mastro René, altrimenti ne andrà della sua vita. La signorina ha la conferma di quanto già sospettava, vale a dire della buona fede del giovane, i cui lineamenti gli ricordano qualcuno conosciuto in un tempo molto lontano, ma di cui non riesce a ricostruire l'identità. E' anche tormentata da un oscuro presentimento, come se il bene e la salvezza di qualcuno dipendessero da lei. Quando l'indomani si reca da Cardillac per riconsegnare i gioielli, come gli è stato prescritto dal misterioso biglietto, vede una folla accalcarsi davanti all'abitazione dell'orefice: Cardillac è stato assassinato e ad essere sospettato dell'orribile crimine è il futuro genero, il giovane Olivier Brusson, che da tempo lavora come apprendista nel suo laboratorio. Madelon, figlia di Cardillac e fidanzata del giovane, continua a proclamare fra urla e singhiozzi l'innocenza del suo Olivier; la signorina, commossa alla vista di quella fanciulla disperata, decide di condurla con sé, strappandola alle grinfie della corte criminale. Una volta giunta a casa di Mademoiselle la povera Madelon racconta le sue pene alla padrona di casa e ricostruisce in maniera minuziosa la notte dell'uccisione di Cardillac: questi sarebbe uscito per questioni professionali poi inspiegabilmente aggredito da uno sconosciuto e pugnalato a morte; Olivier, che si trovava nei paraggi, avrebbe assistito alla lugubre scena e riportato il futuro suocero a casa per somministrargli le prime cure, nella vana speranza di salvarlo. Olivier, trovato l'indomani accanto al cadavere di Cardillac, è accusato di esserne l'assassino. Madelon difende a gran voce il fidanzato e la sua innocenza, descrivendolo come un giovane povero, onesto e di buoni sentimenti. La signorina si fa ripetere diverse volte il racconto dell'accaduto dalla fanciulla per verificare eventuali falle o discrepanze, ma Madelon ripete sempre la medesima storia ed insiste sulla bontà di Olivier e sulla serenità che regnava nella loro casa; a questo punto la signorina depone ogni dubbio e sospetto circa il giovane e decide di aiutarlo a salvarsi. Prima di fare appello alla clemenza del re la signorina si rivolge a La Reynie, il presidente della *Chambre ardente*, nel tentativo di

intercedere a favore di Olivier. La Reynie non si lascia intenerire, adducendo come prove indiziarie della colpevolezza di Olivier la sua presenza vicino al cadavere e il rinvenimento dell'arma del delitto nella camera del giovane. La Reynie ritiene che Cardillac quella sera non sia uscito -e che quindi Olivier abbia mentito- perché altrimenti i suoi vicini avrebbero udito lo scricchiolio rumorosissimo del portone di casa, mentre dagli interrogatori condotti risulta che nessuno ha sentito nulla. Olivier non è solo accusato dell'omicidio di Cardillac, ma anche di far parte della banda che da tempo semina il terrore a Parigi poiché, da quando Brusson è stato arrestato, non è stato registrato più alcun delitto in città. Il maligno e odioso La Reynie si dice anche convinto che Olivier non abbia agito da solo e che l'uccisione di Cardillac sia il frutto della sua complicità con Madelon. Benché tutti gli indizi siano contro Brusson, la signorina non riesce a convincersi della sua colpevolezza e preferisce tenere fede al proprio intuito e dare ascolto alla propria sensibilità, che le suggeriscono la presenza di un oscuro mistero in quell'intricata faccenda. Mademoiselle sembra però cambiare repentinamente opinione quando all'interno della tetra prigione chiede di poter avere un colloquio con il sospettato: alla vista di Olivier la signorina cade svenuta, poiché riconosce nel giovane lo sconosciuto che le ha recapitato la scatoletta con i gioielli e il misterioso biglietto. In lei si fa ora strada la certezza che Olivier sia un criminale e che le ipotesi di La Reynie, che pochi istanti prima respingeva con orrore, siano invece fondate; il dubbio, che si insinua nelle pieghe del suo animo, la induce a credere anche nella complicità di Madelon. Una volta a casa le suppliche e il pianto disperato e sincero della fanciulla, che vede venir meno il sostegno e la protezione di Mademoiselle, la scuotono nel profondo; la signorina è lacerata dall'incertezza e cade in una dolorosa crisi di coscienza. Nella solitudine della sua stanza sente sorgere di nuovo dentro di sé il presentimento di un misterioso intrico nella vicenda di Cardillac e la fede nell'innocenza di Olivier si fa ancora strada nel suo cuore. In quella giornata tumultuosa riceve anche l'inaspettata visita di Desgrais il quale ha

ricevuto incarico da parte del presidente La Reynie di chiederle se accetta di ricevere nella sua dimora Olivier, che ha espresso il fervente desiderio di incontrarla e parlarle a quattr'occhi. Mademoiselle cerca di vincere i propri timori e acconsente ad incontrare il giovane, sentendosi chiamata a svolgere questo ingrato compito da una forza superiore. Nel vederlo in ginocchio davanti a sé, con il viso solcato dalle lacrime, la signorina si convince ulteriormente della lealtà di Olivier e ancora una volta nel suo sguardo percepisce il ricordo confuso di una persona cara. Durante questo lungo colloquio il giovane rivela, con un primo *coup de théâtre*, la propria identità alla signorina, confessandole di essere il figlio di Anne Guiot, la giovane di umili origini che Mademoiselle aveva allevato con amore e dedizione e di cui non aveva avuto più notizie dopo che la donna si era trasferita a Ginevra con la famiglia. Mademoiselle si commuove nel vedere davanti a sé il figlio della sua adorata Anne, e la sua mente ritorna per qualche istante al passato, ai bei momenti trascorsi con lei e il piccolo Olivier, che tante volte aveva cullato e vezzeggiato.

Olivier è pronto a quel punto a raccontare, in un lungo flashback, tutta la sua esistenza; inizia così il primo dei due racconti interpolati. Dopo la morte dei genitori il giovane comincia a lavorare come apprendista presso un orefice, ove si distingue per la sua bravura e il suo talento. Su consiglio di uno straniero il giovane lascia Ginevra per trasferirsi a Parigi, e chiede di poter lavorare per il maestro Cardillac, il migliore orefice in circolazione. Cardillac lo accoglie dapprima in maniera burbera, ma quando scopre l'abilità di Olivier, lo ingaggia come collaboratore all'interno del suo celebre laboratorio. In casa di Cardillac Brusson trova non solo un lavoro gratificante ma anche l'amore, che ha i tratti e le sembianze della figlia dell'orafo, la bella Madelon. Nonostante l'attenta sorveglianza del vecchio i due innamorati riescono a ritagliarsi qualche momento per stare insieme, fino al giorno in cui Cardillac scopre la verità, va su tutte le furie e caccia in malo modo Olivier. Non rassegnandosi alla perdita di Madelon, Olivier si aggira ogni notte attorno alla casa di Cardillac, con i testa i più strambi

progetti per ricongiungersi alla sua innamorata. E' in una di quelle occasioni che il giovane scopre suo malgrado qualcosa di spaventoso: l'orafo, servendosi di una nicchia nascosta nel muro, esce non visto da casa sua fino in strada e poco dopo assale un uomo riccamente vestito uccidendolo con una pugnata, per poi dileguarsi con la velocità di un lampo prima dell'arrivo degli uomini della polizia. Olivier viene interrogato dalle guardie ma non confessa di avere visto e riconosciuto l'assassino. Qualche giorno dopo Brusson riceve la visita di Cardillac, che gli propone di tornare a lavorare con lui, in cambio del suo silenzio; il perfido vecchio gli fa anche presente che ogni tentativo di diffamazione sarebbe inutile, poiché egli gode della stima generalizzata, perciò un'eventuale accusa contro il probò e valente orefice si ritorcerebbe inevitabilmente sul povero giovane. Questi si rifiuta di diventare complice del vecchio malfattore ma, una volta rivista Madelon, non riesce più ad allontanarsi dalla casa di Cardillac. Il giovane asserisce inoltre che non esiste alcuna banda criminale in città e che tutti i delitti sono da ascrivere alla mano sanguinaria del defunto Cardillac.

Dopo questo secondo *coup de théâtre* Olivier confessa a Mademoiselle il passato segreto di Cardillac (è questo il secondo racconto nel racconto, con il quale viene gettata luce sul mistero con cui si apre la storia, l'ondata di omicidi che travolge la città di Parigi); l'attenta uditrice comprende così che la causa della pulsione omicida dell'orafo è genetica. Olivier racconta che, quando la madre del futuro orafo era incinta, venne ammaliata dal scintillio di una collana di diamanti indossata da un cavaliere elegante e la sola idea di non poterla possedere la rendeva pazza furiosa; poco dopo la donna, in un momento di intimità, cercò di strappare all'uomo l'oggetto che suscita la sua bramosia, ma nell'istante in cui stava per allungare la mano per afferrarla, il cavaliere morì e nel rigore del trapasso tenne la donna stretta a sé. L'orrore di quella macabra scena fece cadere la donna in uno stato di prostrazione prossimo alla follia; in seguito riuscì a recuperare le forze e a partorire in tutta serenità, ma quei momenti di tragico spavento avevano

impresso un marchio sul nascituro, accendendo in lui una rovinosa, criminale passione per l'oro e le pietre preziose. Olivier spiega a Mademoiselle che, essendo l'impulso che lo guida assolutamente incontrollabile, Cardillac rifiuta di fabbricare gioielli per le persone di cui non desidera la morte dato che, nonostante il suo *mauvais penchant*, in lui c'è ancora posto per la pietà e la compassione. Olivier rivela inoltre che il mandante della scatoletta con la parure è lo stesso Cardillac, il quale voleva in questo modo esprimere alla signorina tutta la sua stima e il suo rispetto. Dopo aver fatto questo omaggio però Cardillac comincia ad essere nuovamente assalito dalla furia omicida e Olivier, che se ne rende subito conto, si prodiga per avvisare tempestivamente Mademoiselle del pericolo che sta correndo: ecco il perché del biglietto consegnato alla donna mentre questa passa in carrozza sul Pont Neuf. Olivier torna poi con la mente alla sera fatale dell'omicidio: nel vedere Cardillac uscire di casa Olivier lo segue, terrorizzato all'idea che la vittima designata sia Mademoiselle de Scudéry. In quell'occasione però è Cardillac stesso ad essere colpito a morte da uno sconosciuto, che si dilegua non appena vede cadere a terra l'orafo. La colpa ricade dunque su Olivier, che si è invece prodigato per mettere in salvo lo scellerato Cardillac. Olivier conclude il suo tragico racconto dicendo di non volere confessare la verità sul delitto per evitare che Madelon scopra la vera identità del padre, rivelazione che la ucciderebbe di dolore, e per non vedere la donna amata portare su di sé per sempre il marchio dell'infamia. Prima che l'incontro abbia fine e che Olivier venga ricondotto in prigione, viene concesso ai due innamorati di ricongiungersi per qualche istante.

Mademoiselle, che vede confermati i suoi neri presentimenti, si scervella per trovare una scappatoia, incapace di sopportare che il suo protetto venga condannato anche se innocente. Una sera riceve la visita di Miossens, colonnello delle guardie reali, che gli fa a sua volta un'altra sconvolgente rivelazione: è lui l'omicida di Cardillac, ma non osa confessarlo per paura della pena che dovrebbe scontare. Il colonnello si rivolge a Mademoiselle

nella speranza che questa trovi una soluzione adeguata che garantisca la salvezza di Olivier e che eviti al tempo stesso di svelare il nome del vero colpevole. Su consiglio del sagace avvocato D'Andilly, al quale Mademoiselle si rivolge in cerca di un saggio suggerimento, Miossens fa una lunga deposizione con la quale scagiona Olivier dall'accusa di omicidio. Sul capo di Brusson continua però ancora a pendere l'accusa di complicità con il vecchio e a questo punto solo la clemenza del re può salvarlo. E' Mademoiselle de Scudéry che con la sua dialettica porta a compimento l'ingrato e delicato compito: durante una visita in casa di Madame de Maintenon, Mademoiselle racconta al re la vicenda di Olivier e Cardillac con una tale foga oratoria e con una tale vivacità che il sire quasi non si rende conto di assistere alla storia dell'odioso Brusson, che egli considera il responsabile di tutti i crimini cittadini e di cui non vuole nemmeno sentire parlare. Profittando poi dello stato di commozione in cui versa il re dopo avere udito la triste storia, la signorina si getta ai suoi piedi e implora la grazia per Olivier. La vista della bella Madelon, che suscita nel cuore del re il dolce ricordo di La Vallière, decidono sua altezza ad accondiscendere ai voleri di Mademoiselle. Dopo circa un mese Olivier è libero; per volontà del re però lui e Madelon, una volta sposati, dovranno lasciare Parigi. La vicenda di Brusson si conclude dunque con il più lieto dei finali, il matrimonio con Madelon e un futuro sereno e tranquillo a Ginevra.

A un anno dalla triste vicenda l'avvocato parlamentare d'Andilly rende noto alla cittadinanza l'esistenza di un'enorme refurtiva di gioielli che attende di essere restituita ai legittimi proprietari; non viene però reso noto il nome del responsabile, l'orafo René Cardillac, il cui segreto rimane celato per sempre.

La presentazione del racconto avviene secondo le medesime modalità seguite per gli altri testi estratti dalla raccolta *Die Serapionsbrüder*: anche *Mademoiselle de Scudéry*, al pari di racconti come *Agafia* o *La cour*

d'Artus, figura nelle *Œuvres complètes* come un brano autonomo, privato della propria cornice narrativa. In questo caso tuttavia il traduttore riproduce in appendice una parte della conversazione dei Confratelli Ottmar e Sylvester, che nella versione originale segue immediatamente il racconto, benché il *Gespräch* assuma una diversa fisionomia: Loève-Veimars lo designa infatti come una nota compilata da Hoffmann. Nel proporre questo estratto del *Rahmenteil* il traduttore intende enfatizzare il carattere storico del racconto, indicando le fonti alle quali l'autore tedesco si è ispirato per comporre il suo testo, come a scoraggiare da parte del lettore qualsiasi interpretazione di tipo "fantastico":

«Si l'on doit indiquer *honnêtement* [...] les sources auxquelles on a puisé, je dirai que les paroles de mademoiselle de Scudéry : Un amant qui craint les voleurs, etc., ont été réellement prononcées par elle dans les circonstances que j'ai rapportées. L'histoire du présent fait au nom des brigands n'est pas non plus l'enfantement d'un poète fécondé par un vent favorable ; vous en trouverez le récit dans un livre où vous ne le cherchiez certainement pas, à savoir dans la Chronique de Nuremberg, par Wagenseil. Le vieil historien y parle entre autres choses d'une visite qu'il rendit à mademoiselle de Scudéry durant le séjour qu'il fit à Paris ; et si je suis parvenu à représenter dignement cette femme auteur, je dois en rendre grâce à l'agréable courtoisie avec laquelle Wagenseil parle de l'illustre demoiselle.»¹

La traduzione di *Mademoiselle de Scudéry* è approntata con una certa cura da Loève-Veimars; questa maggiore aderenza al testo originale è probabilmente da spiegarsi con il tema stesso del racconto, che Loève-Veimars deve aver giudicato di particolare interesse per il lettore francese dell'epoca, vale a dire la rappresentazione della società parigina del XVII secolo e la centralità di una figura letteraria amata e idolatrata come Mademoiselle de Scudéry. Ciononostante è possibile rintracciare anche in questo racconto diverse negligenze e modifiche che testimoniano, da parte

¹ *Notes d'Hoffmann*, in *Mademoiselle de Scudéry*, p.118.

del traduttore, la volontà di piegare l'opera di Hoffmann ad una certa immagine, prima di proporlo al lettorato coevo. Si tratta di interventi forse meno appariscenti di quelli riscontrati altrove (non c'è qui traccia, ad esempio, delle radicali e vistose soppressioni che caratterizzano un racconto come *La cour d'Artus*), ma non per questo meno rilevanti.

Un primo, significativo intervento, cui abbiamo già avuto modo di fare cenno nel precedente capitolo, è la suddivisione del racconto in capitoli numerati, in unità narrative più piccole rispetto a quelle dell'originale, rimaneggiamento che risponde alla necessità di mettere meglio in evidenza il dipanarsi della storia e la successione degli eventi narrati, attraverso la creazione di un netto discrimine tra le parti narrative e quelle descrittive. Il testo di partenza non presenta alcuna frammentazione interna, mentre la versione approntata da Loève-Veimars consta di ben otto sezioni, che corrispondono alle diverse tappe della storia: l'arrivo nella notte dello sconosciuto in casa di Mademoiselle de Scudéry (capitolo I), il *tableau de mœurs* che illustra la difficile situazione della società parigina sul finire del XVIII secolo (capitolo II), la scoperta dei gioielli all'interno della misteriosa scatoletta, la visita di Mademoiselle de Scudéry a Madame de Maintenon e l'incontro con Cardillac (capitolo III), la consegna del biglietto sul Pont-Neuf, la scoperta del cadavere di Cardillac, l'arresto di Olivier, il racconto di Madelon e la visita di Mademoiselle alla *Chambre ardente* (capitolo IV), i dubbi di Mademoiselle e l'incontro con Olivier (capitolo V), il lungo racconto di Olivier al cospetto di Mademoiselle de Scudéry (capitolo VI), i tentativi di Mademoiselle de Scudéry per salvare il suo pupillo (capitolo VII), l'epilogo della storia: la grazia concessa dal re, la liberazione di Olivier, il matrimonio dei due innamorati e la loro partenza per Ginevra, la restituzione dei tesori sottratti da Cardillac alle sue vittime (capitolo VIII). Al testo di Hoffmann viene dunque conferita una maggiore chiarezza e razionalità a livello visivo, che ne facilita indubitabilmente la lettura.

Si impone ora qualche osservazione in merito al titolo; notiamo anzitutto che questo è l'unico racconto nel quale Loève-Veimars, in contrasto non solo con il proprio consueto modo di procedere ma anche con le abitudini traduttive dell'epoca, indica nella pagina d'apertura (ove figura la breve premessa che ricostruisce la "genesì" della penetrazione del racconto in Francia¹) anche il titolo originale tedesco: *Das Fraeulein von Scudery, Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten*. Loève-Veimars, optando per il titolo *Mademoiselle de Scudéry*, mostra di volere rispettare le intenzioni di Hoffmann di conferire rilievo al personaggio della celebre donna di lettere, che si rivela essere la vera protagonista dell'intricata storia. Il traduttore contravviene in questo modo alla scelta operata precedentemente, al momento della pubblicazione del testo in rivista qualche mese prima; in quell'occasione Loève-Veimars titola infatti gli estratti apparsi nel «*Mercure de France au XIX siècle*», nel «*Voleur*» e nel «*Pirate*» *René Cardillac*, mettendo al centro della storia un personaggio che in realtà ricopre un ruolo secondario.

Benché nel passaggio dalla pubblicazione in rivista a quella in volume Loève-Veimars si mostri più attento e scrupoloso, ciò non gli impedisce di omettere un elemento significativo come il sottotitolo che riproduciamo qui di seguito:

Eine Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten.

L'*Untertitel* utilizzato da Hoffmann è significativo per due ragioni principali: esso contiene anzitutto la definizione generica del testo in oggetto, che viene esplicitamente designato come un racconto (*Eine Erzählung*); il narratore si mostra in questo modo costantemente presente e rammenta al suo lettore di avere a che fare con una realtà fittizia, con una realtà creata dalla sua penna, rompendo così l'illusione tipica dei testi narrativi. Il traduttore sembra essere disturbato dal carattere ambiguo del

¹ A questo proposito si veda il secondo capitolo del presente lavoro.

testo, dall'atteggiamento ironico e distaccato dell'autore che si compiace nel giocare con la propria opera, che egli domina sempre dall'alto con estrema lucidità, perciò si guarda bene dal riprendere questi interventi metatestuali, in questa ed in altre circostanze.¹

Il sottotitolo è anche un luogo strategico nel quale l'autore propone una chiave di lettura del proprio testo: la locuzione avverbiale «aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten» intende mettere in evidenza l'importanza che Hoffmann ascrive in questo racconto allo scenario storico, alla ricostruzione della società francese del XVII secolo (benché, sia detto *en passant*, l'aspetto documentario non sia l'unico elemento rilevante del testo, come avremo modo di rimarcare nel corso della presente disamina). La soppressione di un dato così significativo entra in contraddizione con l'atteggiamento dello stesso traduttore che, come si avrà cura di puntualizzare in seguito, rispetta scrupolosamente la dimensione storica del racconto, osa persino enfatizzarla quando lo reputa necessario, sacrificando ad essa senza troppi scrupoli altre componenti salienti come quella del fantastico. E' verosimile ipotizzare che Loève-Veimars non abbia compreso appieno il valore allusivo del sottotitolo e che si sia limitato invece a darne una lettura superficiale, considerandolo nel suo aspetto meramente "informativo", vale a dire come un'indicazione che l'autore dell'originale avrebbe fornito al proprio lettorato -suscettibile di possedere scarse e imprecise nozioni di storia francese, in merito al *Titelheld*, specificandone l'epoca di appartenenza. Presupponendo che, viceversa, un lettore francese del 1830 abbia familiarità con la figura di Mademoiselle de Scudéry e sia in grado di collocarla storicamente (nel secolo di Luigi XIV, per l'appunto), il traduttore deve avere giudicato ridondante inserire una simile puntualizzazione, da cui l'espunzione del sottotitolo.

¹ La stessa cornice dei *Serapiosbrüder*, che Loève-Veimars si guarda bene dal riprodurre nella sua versione, è un esempio macroscopico di ironia narrativa. Un intervento metatestuale che ricorre con frequenza in Hoffmann e al quale il traduttore guarda con certo "sospetto" è l'*adresse au lecteur* (di cui abbiamo avuto modo di parlare ad esempio nella sezione relativa al racconto *Signor Formica*).

Veniamo ora all'analisi del testo. Non solo nella parte relativa al titolo, ma anche nel corso dell'intero racconto si riscontra una procedura sistematica di soppressione, che investe sia brevi sintagmi che lunghe frasi; questa metodologia risponde evidentemente alla volontà del traduttore di alleggerire il testo da tutto ciò che egli giudica superfluo o comunque poco importante, allo scopo di produrre una versione più snella e dal ritmo più rapido.

Già in apertura di racconto, ad esempio, Loève-Veimars trascura di precisare che il domestico di Mademoiselle de Scudéry, assente al momento dell'incursione notturna dello sconosciuto, è rientrato per qualche giorno dalla propria famiglia, con il beneplacito della sua padrona:

«Baptiste [...] war mit Erlaubnis seiner Herrschaft über Land gegangen.»¹

Loève-Veimars :

«Baptiste [...] était allé dans son pays.»²

Poco oltre viene semplificata la frase pronunciata dalla cameriera della signorina, La Martinière, con la quale la poverina cerca di dissuadere lo sconosciuto dal penetrare in casa prospettandogli la feroce condanna che lo attenderà se decide di portare a compimento il suo folle progetto. Nella versione di Loève-Veimars la cameriera asserisce semplicemente che il giovane verrà condotto a Place de Grève, senza specificare che coloro che

¹ Le citazioni dal tedesco, salvo diversa indicazione, sono tratte dalla seguente edizione: E.T.A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, in *Sämtliche Werke*, a cura di W. Segebrecht, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, vol. 4, 2001.

La suddetta citazione è tratta dal racconto *Das Fräulein von Scuderi. Eine Erzählung aus dem Alter Ludwig des Vierzehnten*, ibid., p.780.

Questa la versione in italiano (la presente citazione e le successive sono tratte dalla seguente edizione: E.T.A. Hoffmann, *I confratelli di San Serapione*, in *Romanzi e racconti*, a cura di C. Pinelli, Torino, Einaudi, vol. II, 1969): «Baptiste [...] col permesso della padrona era andato al paese [...]» (*La signorina di Scudéry. Racconto dell'epoca di Luigi XIV*, ibid., p.584).

² Le citazioni dal francese, salvo diversa indicazione, sono tratte dalla seguente edizione: E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, a cura di J. Lambert, Paris, Garnier-Flammarion, 1979-1982. La suddetta citazione è tratta da *Mademoiselle de Scudéry*, vol. II, 1980, p.49.

trovano ivi la morte sono esposti al più vergognoso disonore; forse il traduttore ritiene che una simile precisazione non sia essenziale in un testo rivolto ad un pubblico di lettori francesi i quali, ben conoscendo la storia recente del proprio paese, sono in grado di associare immediatamente il nome della piazza cittadina ad un certo tipo di pena (quella che è l'attuale Place de l'Hôtel de Ville fu infatti, fino allo scoppiare della Rivoluzione Francese, un luogo preposto all'esecuzione dei condannati).

Hoffmann:

«Auch Ihr werdet den schmachvollen Tod finden auf dem Greveplatz, wie eure verruchten Spießgesellen.»¹

Loève-Veimars:

«Vous finirez sur la place de Grève, comme tous vos maudits complices.»²

Nella parte consacrata alla lunga digressione storica Loève-Veimars interviene in maniera più drastica e vistosa, semplificando soprattutto il racconto relativo allo speciale tedesco Glaser (di cui, tra l'altro, il traduttore modifica la grafia del nome facendolo diventare Glazer), celebre ai suoi tempi per avere condotto esperimenti di alchimia volti a individuare la cosiddetta pietra dei saggi. Il traduttore non specifica ad esempio che Glaser è guidato non tanto da motivazioni a carattere scientifico quanto da un intento lucrativo («in denen Glaser sein Heil zu finden hoffte»), né si attarda a spiegare le procedure con cui l'alchimista, in combutta con l'italiano Exili, riesce ad ottenere un potente veleno che non lascia alcuna traccia nelle vittime che lo assumono. Loève-Veimars contrae ad esempio i due verbi tedeschi «Kochen e Subliemieren», che descrivono due precise operazioni alchemiche, in un più generico «préparer», così come sopprime i

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.783. Versione italiana: «[...] Anche voi finirete ignominiosamente sulla place de Grève come i vostri scellerati compagni!...» (*La signorina di Scudéry*, p.586)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p. 52.

sintagmi «ohne Geruch, ohne Geschmack» di cui si serve Hoffmann per specificare meglio le peculiarità del sottile veleno approntato dai due malviventi, vale a dire il suo carattere inodore e insapore.

Hoffmann:

«Ihm gesellte sich ein Italiener zu, Namens Exili. Diesem diene aber die Goldmacherkunst nur zum Vorwande. Nur das Mischen, Kochen, Sublimieren der Giftstoffe, in denen Glaser sein Heil zu finden hoffte, wollt' er erlernen, und es gelang ihm endlich, jenes feine Gift zu bereiten, das ohne Geruch, ohne Geschmack, entweder auf der Stelle oder langsam tötend, durchaus keine Spur im menschlichen Körper zurückläßt, und alle Kunst, alle Wissenschaft¹ der Ärzte täuscht.»²

Loève-Weimars :

«[...] Il était aidé dans ses expériences par un Italien, nommé Exili ; mais pour ce dernier l'alchimie n'était qu'une feinte et un prétexte. Il voulut seulement apprendre l'art de mélanger et de préparer les matières pernicieuses dont se servait Glaser pour ses opérations ; et il parvint enfin à savoir composer ce poison subtil, qui tarit subitement ou lentement les sources de la vie, sans laisser aucune trace dans le corps humain, et qui échappe à toutes les investigations des médecins.»³

Lo stesso dicasi per il passaggio che riguarda il capitano Godin de Sainte-Croix, un uomo vizioso e malvagio che diventa il discepolo del famigerato

¹ Il traduttore non rispetta il tratto stilistico del duplice sostantivo («Kunst und Wissenschaft»), inoltre opta per un termine che, a differenza di quelli dell'originale, è chiaramente connotato in senso giuridico («investigations»). La sua scelta lessicale tradisce dunque l'intento di proporre esplicitamente ai lettori un'interpretazione del racconto in chiave di *Detective Story*.

² *Das Fräulein von Scudery*, p.785. Versione italiana: «A lui si era associato un italiano di nome Exili, cui l'arte dell'orafo serviva unicamente di pretesto per imparare a manipolare, cuocere, sublimare veleni, nella speranza di trovare in essi la propria fortuna. Egli era infatti finalmente riuscito a preparare quel veleno sottile, inodore e insapore, capace di dar morte lenta o improvvisa senza lasciar alcuna traccia nel corpo umano, sì che i medici, pur sospettando il veneficio, dovevano, malgrado tutta la loro scienza, attribuire la morte a cause naturali.» (*La signorina di Scudéry*, p.588)

³ *Mademoiselle de Scudéry*, pp. 54-55.

Exili allo scopo di imparare l'arte segreta con cui annientare i propri nemici. Loève-Weimars non puntualizza che la polvere che sta alla base della preparazione dei mortali veleni approntati da Sainte-Croix è alquanto pericolosa se viene lasciata allo scoperto, poiché riesce a provocare immediatamente la morte di chi malauguratamente la respira.

Hoffmann:

«Die Gifte, welche Sainte Croix bereitete, waren so fein, daß, lag das Pulver (poudre de succession nannten es die Pariser) bei der Bereitung offen, ein einziger Atemzug hinreichte, sich augenblicklich den Tod zu geben.»¹

Loève-Weimars :

«Les poisons que préparait Sainte-Croix étaient si subtils, qu'en aspirant une seule exhalaison de sa poudre (les Parisiens la nommaient *poudre de succession*) on se donnait la mort.»²

Nel clima di terrore e di criminalità che regna nella Parigi della seconda metà del Seicento vi sono alcuni comportamenti che vengono giudicati particolarmente rischiosi, poiché suscettibili di mettere la cittadinanza in presenza di loschi individui capaci di attentare alla loro vita. Il narratore del testo tedesco, che si rifà scrupolosamente a fonti storiche accreditate, asserisce che chiunque esca di notte agghindato con gioielli preziosi è in pericolo di vita ovunque, tanto nelle viuzze nascoste che serpeggiano fra le abitazioni quanto nelle strade aperte. Loève-Weimars evita di enfatizzare questo dilagare del pericolo, questa mancanza assoluta di sicurezza in ogni angolo della città, sopprimendo il sintagma che contiene l'indicazione di luogo.

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.787. Versione italiana: «I veleni preparati da Sainte-Croix erano così potenti e impalpabili che se durante la preparazione la polvere (...*poudre de succession*, la chiamavano i parigini!) rimaneva scoperta, bastava trarre un solo respiro per morire all'istante.» (*La signorina di Scudéry*, p.589)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.56.

Hoffmann:

«Noch viel ärger war es aber, daß jeder, der es wagte, zur Abendzeit Juwelen bei sich zu tragen, auf offener Straße oder in finstern Gängen der Häuser beraubt, ja wohl gar ermordet wurde.»¹

Loève-Weimars :

«Mais, ce qui était plus effrayant, c'est que quiconque se hasardait à sortir pendant la nuit avec des bijoux, était infailliblement attaqué et souvent assassiné.»²

I biechi protagonisti di questo funesto periodo storico sono La Reynie, presidente della *Chambre ardente*, la speciale corte di giustizia istituita dal re per perseguire i crimini più efferati, e il suo collaboratore, il perfido e scaltro Desgrais, che escogita ogni giorno nuovi stratagemmi per sbaragliare le bande di malfattori, ma che viene puntualmente beffato e deve assistere impotente a nuovi fatti di sangue. Di fronte all'incapacità della *Chambre ardente* di arginare una situazione divenuta ormai insostenibile, c'è chi pensa di rivolgersi direttamente all'autorità suprema, il re Luigi XIV, chiedendogli un intervento deciso ed esemplare. Curiosa è soprattutto la poesia degli "amanti confederati" i quali lamentano l'impossibilità di fare visita nelle ore notturne alle dame del loro cuore a causa dell'insicurezza delle strade cittadine. Hoffmann descrive in maniera dettagliata la reazione del re di fronte al misterioso biglietto, seguendo passo passo i suoi gesti e sottolineando l'interesse che esso suscita in sua maestà: Luigi XIV dapprima non riesce a distogliere gli occhi dall'arguta poesia («die Augen nicht wegwendend von dem Papier») poi, dopo aver

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.790. Versione italiana: «Ma il peggio non era ancor questo: chiunque si azzardasse a portare addosso gioielli durante le ore serali e notturne finiva sempre per venir derubato, e talvolta anche assassinato, o in mezzo alla strada o sotto qualche portico scuro.» (*La signorina di Scudéry*, p.591)

² *Mademoiselle de Scudéry*, pp.58-59.

riletto a voce alta i versi («las das Gedicht noch einmal mit lauter Stimme ab»), si rivolge con fare amabile e divertito («anmutig lächelnd») a Madame de Maintenon per avere un suo consiglio. Loève-Veimars alleggerisce invece la descrizione di questa scena, sopprimendo ben due frasi e una locuzione avverbiale, mancando in questo modo di dare il dovuto rilievo all'evento.

Hoffmann:

«Damit zu Stande gekommen, drehte er sich, die Augen nicht wegwendend von dem Papier, rasch um zur Maintenon, las das Gedicht noch einmal mit lauter Stimme ab, und fragte dann anmutig lächelnd, was sie von den Wünschen der gefährdeten Liebhaber halte?»¹

Loève-Veimars :

«Lorsqu'il en eut achevé la lecture, il se tourna vivement vers madame de Maintenon et lui demanda ce qu'elle pensait des plaintes de ces amants.»²

Negli appartamenti della Maintenon si assiste ad un'altra scena particolarmente significativa, che vede protagoniste Mademoiselle de Scudéry e la padrona di casa, e che prelude all'introduzione del personaggio di Cardillac. Il narratore dell'originale descrive con attenzione il modo in cui l'elegante dama osserva i gioielli che Mademoiselle de Scudéry ha ricevuto nottetempo da uno sconosciuto. Loève-Veimars, forse sospinto dalla fretta di procedere, non si perde in dettagli e omette alcuni particolari della descrizione in questione. Viene ad esempio trascurato il gesto della dama che avvicina la parure agli occhi per meglio poterla ammirare (si veda infatti la soppressione delle subordinate «bald die zierliche Goldarbeit ganz

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.794. Versione italiana: «Terminato di leggerla, senza alzar gli occhi dal foglio, si volse verso la Maintenon e gliela rilesse ad alta voce; quindi le domandò con un amabile sorriso che cosa ne pensasse di quei poveri amanti in pericolo.» (*La signorina di Scudéry*, p.594)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.62.

nahe vor die Augen hielt, um nur recht zu erschauen»); se Hoffmann parla con precisione di “gancetti” e di “catena” («jedes kleine Häkchen der verschlungenen Ketten»), Loève-Veimars utilizza invece, per semplificare, una sineddoche generalizzante e sostituisce i suddetti sostantivi con il termine “oro” («l’or»).

Hoffmann:

«Sie nahm den Halsschmuck, die Armbänder heraus und trat damit an das Fenster, wo sie bald die Juwelen an der Sonne spielen ließ, bald die zierliche Goldarbeit ganz nahe vor die Augen hielt, um nur recht zu erschauen, mit welcher wundervollen Kunst jedes kleine Häkchen der verschlungenen Ketten gearbeitet war.»¹

Loève-Veimars:

«Elle tira le collier, puis les bracelets, et s’approcha de la fenêtre, où elle fit jouer les chatons aux rayons du soleil, s’émerveillant tantôt de leur beauté excessive et tantôt de l’art avec lequel l’or était travaillé.»²

Madame de Maintenon si rende subito conto che quel lavoro così preciso e così ben fatto può essere uscito solo dal laboratorio dell’orafo Cardillac, che vanta una fama ineguagliabile nel suo campo. Per avere conferma di questa supposizione, e per scoprire dunque quale sia l’origine della misteriosa cassetta, Mademoiselle de Scudéry propone di far chiamare il celebre gioielliere e di fargli esaminare la parure. Madame de Maintenon dubita però che Cardillac accondiscenda di buon grado alla proposta: quest’uomo originale, che accetta malvolentieri di eseguire lavori su ordinazione, vive nel costante timore che la dama insista per ottenere una parure da lui, perciò si guarda bene dal frequentare la sua elegante dimora. Mademoiselle de

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, pp.798-799. Versione italiana: «Prese collana e braccialetti, andò alla finestra, fece brillare le gemme al sole, se le accostò all’occhio per osservare meglio l’arte squisita d’ogni singolo gancetto delle catene.» (*La signorina di Scudéry*, p.597)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.66.

Scudéry escogita uno stratagemma per ingannare l'orafo e per vincere i suoi strani timori: dietro suo consiglio viene detto all'orafo che la sua presenza è richiesta in casa di Madame de Maintenon per potere avere una stima di alcuni gioielli particolarmente preziosi e non invece per convincerlo ad eseguire un lavoro per la padrona di casa. Loève-Veimars omette la frase suggerita da Mademoiselle de Scudéry, che testimonia della sagacia e fine intelligenza del personaggio, così come la frase con cui il narratore dell'originale esprime il consenso di Madame de Maintenon.

Hoffmann:

«Die Scuderi, der auch viel daran gelegen, daß, sei es noch möglich, der Schmuck bald in die Hände des rechtmäßigen Eigentümers komme, meinte, daß man dem Meister Sonderling ja gleich sagen lassen könne, wie man keine Arbeit, sondern nur sein Urteil über Juwelen verlange. Das billigte die Marquise. Es wurde nach Cardillac geschickt.»¹

Loève-Veimars:

«Mais Mademoiselle de Scudéry, qui désirait ardemment que l'auteur du présent qui lui avait été fait fût dévoilé, et que les diamants fussent rendus à leur propriétaire légitime, insista pour qu'on fit venir cet étrange personnage. On envoya donc chez Cardillac.»²

Nella versione francese notiamo inoltre l'interpolazione di un enunciato («qui désirait ardemment que l'auteur du présent qui lui avait été fait fût dévoilé») che getta nuova luce sul personaggio della protagonista: Mademoiselle de Scudéry così come la dipinge Loève-Veimars appare più pragmatica e razionale: non le interessa solamente restituire il prezioso gioiello al legittimo proprietario, in nome del senso del dovere e

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.802. Versione italiana: «La Scudéry, cui premeva moltissimo che braccialetti e collana ritornassero al più presto nelle mani del legittimo proprietario, consigliò di far dire al maestro dal cervello balzano che non gli si richiedeva la sua opera ma semplicemente un giudizio su certi gioielli.» (*La signorina di Scudéry*, p.600)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.69.

dell'onestà, ma anche e soprattutto venire a capo dell'insostenibile mistero, scoprendo quanto prima l'identità dello sconosciuto che le ha consegnato la scatoletta incriminata.

Dopo l'enigma dei gioielli, Mademoiselle de Scudéry è confrontata con un'altra strana vicenda, che non manca di destare il suo stupore e la sua sorpresa: un giorno, mentre passa con la carrozza sul Pont-Neuf, vede d'improvviso aprirsi la porta della vettura e la mano di un giovane introdursi brutalmente per gettare un biglietto sul suo grembo. Hoffmann conferisce grande plasticità a questa scena dal ritmo quasi filmico, descrivendo con precisione i gesti con cui il vigoroso e risoluto Olivier tenta di raggiungere la carrozza di Mademoiselle, di penetrarvi all'interno e poi di allontanarsene. Loève-Veimars non è così preciso nel descrivere le movenze del personaggio, astenendosi in ben tre occasioni di menzionare i colpi che questi distribuisce attorno a sé con varie parti del corpo. Vediamo ora più da vicino i tre momenti di questa scena concitata: Olivier si apre un primo varco a colpi di pugno e di gomitate, puntualizzazione che il traduttore omette sopprimendo il sintagma «mit Faustschlägen und Rippenstößen»; successivamente si divincola energicamente da coloro che lo vogliono tenere lontano dalla vettura dimenando con violenza i gomiti e i pugni («während er mit Ellbogen und Fäusten rüstig vor sich wegarbeitete»), mentre l'Olivier di Loève-Veimars si limita a opporre resistenza, a difendersi dalla folla che lo respinge («tout en se défendant»); una volta portato a termine il suo delicato compito il povero giovane fugge di gran carriera, solo però dopo avere distribuito e ricevuto un'altra dose di spintoni e pugni («Stöße, Faustschläge austeilend und empfangend»), frase che Loève-Veimars rende con un più generico en «frappant indistinctement». Il traduttore aggiunge poi la frase «pour se frayer un passage», con cui intende chiarire la motivazione di una tale virulenza in Olivier (viene precisato che Olivier colpisce le persone che lo circondano per aprirsi un varco fra la folla e potere così fuggire). E' verosimile

ipotizzare che in questa circostanza le scelte traduttive di Loève-Veimars siano state determinate non solo dalla consueta tendenza alla semplificazione, ma anche dalla volontà di non offendere la sensibilità di un pubblico raffinato, da cui la mancata insistenza nella sua versione su un concetto così sconveniente e volgare come la violenza fisica, che Olivier esercita a colpi di pugni, sgomitare e calci.

Hoffmann:

«Da vernahm die Scuderi plötzlich ein Geschimpfe und Gefluhe und gewährte, wie ein Mensch mit Faustschlägen und Rippenstößen sich Platz machte durch die dickste Masse. [...] Unverwandt schaute der junge Mensch sie an, während er mit Ellbogen und Fäusten rüstig vor sich wegarbeitete bis er an den Schlag des Wagens kam, den er mit stürmender Hastigkeit aufriß, der Scuderi einen Zettel in den Schoß warf, und Stöße, Faustschläge austeilend und empfangend, verschwand er wie gekommen.»¹

Loève-Veimars:

«Tout à coup mademoiselle de Scudéry entendit un grand bruit, des malédictions et des jurements, et elle aperçut un homme qui se frayait de force un chemin à travers les rangs épais de la foule. [...] Il ne cessa pas de la regarder, tout en se défendant contre les curieux qui voulaient le repousser ; enfin il atteignit au marche-pied du carrosse, s'y élança avec impétuosité, jeta un billet sur le sein de mademoiselle de Scudéry, et disparut comme il était venu, en frappant indistinctement autour de lui pour se frayer un passage.»²

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.806. Versione italiana: «Imprecazioni, bestemmie: qualcuno cercava di farsi largo fra la calca a pugni e gomitate. [...] Un giovane [...] la fissava disperatamente continuando a lavorare di pugni e di gomiti per farsi avanti. Raggiunta che ebbe la vettura, aperse lo sportello con un violento strattone, depose un biglietto sul grembo della signorina e, sempre distribuendo e ricevendo pugni e spintoni, scomparve com'era venuto.» (*La signorina di Scudéry*, p.603)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.73.

Altrettanto movimentata è la scena che si svolge davanti alla dimora di Cardillac, all'indomani dell'uccisione dell'orafo, e che vede protagoniste le numerose donne che sostengono e aiutano una Madelon piangente e disperata. Come nell'esempio precedente Hoffmann segue puntigliosamente le varie fasi della vicenda, dal momento in cui la fanciulla viene circondata amorevolmente e sollevata da terra, fino a quando il suo corpo viene depositato nella carrozza di Mademoiselle de Scudéry, che si è gentilmente offerta di prestarle soccorso e di accoglierla nella propria dimora. Anche in questo caso Loève-Veimars non riproduce scrupolosamente la successione di azioni compiute, omettendo la frase che descrive il richiudersi delle donne attorno a Madelon, in segno di protezione. In questo passaggio inoltre il traduttore incorre in un errore grossolano, sostituendo il numero cento («hundert Hände») con il numero mille («mille bras»); non sappiamo però se si tratti di una svista, di una modifica arbitraria e cosciente oppure, ma riteniamo che sia questa un'ipotesi da scartare, di uno sbaglio dovuto ad una conoscenza imperfetta della lingua tedesca.

Hoffmann:

«Die Weiber hoben das Mädchen in die Höhe, alles drängte sich hinzu, hundert Hände mühten sich, ihnen beizustehen, und wie in den Lüften schwebend wurde das Mädchen in die Kutsche getragen, indem Segnungen der würdigen Dame, die die Unschuld dem Blutgericht entrissen, von allen Lippen strömten.»¹

Loève-Veimars:

«Les femmes relevèrent la jeune fille, mille bras s'efforcèrent de la soutenir, et elle fut portée dans le carrosse, comme à travers les airs, au milieu des bénédictions qui s'échappaient de toutes les bouches en faveur de

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.810. Versione italiana: «Le donne rialzarono la fanciulla, tutti le furono intorno, cento mani si tesero per aiutare; e la giovinetta, sollevata in alto di peso, venne portata nella carrozza mentre da tutte le labbra fluivano benedizioni all'indirizzo della nobildonna che strappava l'innocenza ai rigori della corte criminale.» (*La signorina di Scudéry*, p.606)

mademoiselle de Scudéry, dont la générosité arrachait cet enfant au tribunal de sang.»¹

Per maggiore chiarezza inoltre, il traduttore sostituisce il sintagma «würdige[n] Dame» con il nome del personaggio al quale si riferisce il lusinghiero appellativo (Mademoiselle de Scudéry).

La terza scena corale del racconto è quella che ritrae i vicini di casa di Cardillac e le azioni che questi compiono dalla sera che precede il delitto al momento del rinvenimento del cadavere dell'orafo; nel testo originale viene precisato che costoro, avendo udito degli strepiti e dei singhiozzi durante la notte, non appena spunta il giorno decidono di entrare in casa di Cardillac, probabilmente con l'intento di verificare se sia accaduto qualcosa di strano. Nella versione francese invece viene omessa l'informazione relativa ai movimenti e ai rumori notturni in casa dell'orafo («das Gepolter, das laute Weinen und Jammern in der Nacht»), perciò la decisione dei vicini di recare visita a Cardillac di primo mattino sembra ingiustificata, priva di una valida motivazione. Nella traduzione di Loève-Veimars inoltre il termine “cadavere” («Leiche»), giudicato sconveniente per l'esplicito rimando alla morte che esso veicola, è reso dal più neutro «corps». Rileviamo infine che il traduttore sopprime l'avverbio «trostlos», che nell'originale esprime il disperante dolore in cui precipitano Olivier e Madelon quando constatano che Cardillac è morto; questa notazione, su cui Loève-Veimars soprassiede, è invece importante, perché allude alla profondità e alla sincerità dei sentimenti dei due fidanzati (sincerità di cui dubita La Reynie, che ritiene Madelon e Olivier autori di un orrendo complotto, ma di cui non dubita invece Mademoiselle de Scudéry, se non per qualche fugace istante, prima di convincersi dell'assoluta buona fede dei due giovani).

Hoffmann:

¹ *Mademoiselle de Scudéry*, p.77.

«So wie der Morgen angebrochen, wären die Hausleute, denen das Gepolter, das laute Weinen und Jammern in der Nacht aufgefallen, heraufgekommen und hätten sie noch ganz trostlos bei der Leiche des Vaters knieend gefunden.»¹

Loève-Weimars :

«Dès le point du jour, les gens de la maison étaient montés et les avaient trouvés encore à genoux devant le corps de Cardillac.»²

Le testimonianze dei coinquilini, che non odono Cardillac uscire di casa la sera stessa del delitto e che trovano Olivier accanto al cadavere del vecchio l'indomani mattina, costituiscono prove indiziarie gravi a carico del povero giovane, che viene trascinato in prigione con l'accusa di essere l'omicida del futuro suocero. Brusson è convinto che solo Mademoiselle de Scudéry possa aiutarlo, perciò si fa condurre nella sua dimora per avere un colloquio a quattr'occhi con lei, fiducioso che, una volta messa al corrente della verità, la dama non avrà più dubbi sulla sua innocenza e si batterà arditamente per salvarlo dalle grinfie di una giustizia corrotta e avida di sangue. La prima parte del lungo racconto di Olivier è consacrata allo svelamento della vera identità del giovane: Mademoiselle de Scudéry ha da tempo percepito nei suoi lineamenti, benché in maniera vaga e confusa, qualcosa che gli ricorda una persona cara, conosciuta in un lontano passato, ma non riesce a identificare di chi si tratti, finché Brusson non le rivela di essere il bambino che lei trattava come una madre tenera e sollecita, molti anni addietro. Hoffmann elenca una serie di gesti premurosi che aveva Mademoiselle de Scudéry nei confronti del piccolo (cullarlo con tenerezza, «den Ihr wie die zärtlichste Mutter hätscheltet»; tenerlo stretto in grembo e trastullarlo, «auf Euerm Schoß ihn schaukelnd»; viziarlo con dei buoni

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.811. Versione italiana: «Sul far del giorno, i coinquilini che durante la notte avevano udito i gemiti, i pianti, il tramestio, li avevano trovati in lacrime, ancora inginocchiati accanto al cadavere di Cardillac.» (*La signorina di Scudéry*, p.606)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.78.

dolcetti, «dem Ihr [...] Näscherei auf Näscherei in den Mund stecktet»; chiamarlo con i più affettuosi vezzeggiativi, «dem Ihr die süßesten Namen gabt») e che testimoniano del suo profondo amore per il figlio della cara Anne Guiot. Loève-Veimars accorcia e condensa questo elenco sopprimendo ben due frasi, dando così minore risalto a questa delicata scena di amore filiale e al legame materno che sussiste tra Mademoiselle e Olivier.

Hoffmann:

«Wohl, versetzte Olivier ruhig und gefaßt,¹ wohl, mein würdiges Fräulein, hättet Ihr nimmermehr ahnen können, daß der Knabe, den Ihr wie die zärtlichste Mutter hätscheltet, dem Ihr, auf Euerm Schoß ihn schaukelnd, Näscherei auf Näscherei in den Mund stecktet, dem Ihr die süßesten Namen gabt, zum Jünglinge gereift dereinst vor Euch stehen würde, gräßlicher Blutschuld angeklagt!»²

Loève-Veimars:

«Sans doute, répondit Olivier avec calme, sans doute mademoiselle ; vous n'avez jamais pensé que l'enfant à qui vous donniez les noms les plus doux, que vous balanciez sur vos genoux, se présenterait un jour chez vous, accusé d'un assassinat horrible.»³

Dopo aver ascoltato la confessione del giovane Mademoiselle non ha più dubbi circa la sua estraneità ai fatti e si prodiga con ogni mezzo per assicurare la sua liberazione. Una prima speranza sembra essere rappresentata dal conte Miossens, che le rivela in segreto di essere lui il

¹ E' questo un tipico caso di due avverbi, con valore di sinonimi («ruhig und gefaßt»), che Loève-Veimars tratta con la consueta dose di semplificazione (riducendo la coppia ad un solo elemento, «avec calme»).

² *Das Fräulein von Scuderi*, p.823. Versione italiana: «-Capisco, egregia signorina; non avreste mai potuto immaginare di rivedervi davanti così cresciuto -e accusato di un orrendo delitto -il bimbo che tenevate in grembo, e cullavate, e accarezzavate come una tenera madre, mettendogli in bocca confetti e dolciumi e chiamandolo con i nomi più dolci!» (*La signorina di Scudéry*, p.615)

³ *Mademoiselle de Scudéry*, p.89.

responsabile della morte di Cardillac, ma che è anche assolutamente deciso a non autodenunciarsi alle autorità. Mademoiselle de Scudéry replica con fermezza, accusando il nobile uomo di agire contro l'interesse di Brusson, il quale rischia di essere mandato al patibolo in sua vece benché innocente. La frase incidentale che segue il discorso diretto e nella quale viene indicato il nome della persona che pronuncia la battuta, è soppressa nella versione francese, per rendere più agile il dialogo.

Hoffmann:

«“Aber so bringt Ihr ja den unschuldigen Brußon auf's Schaffott?“ fiel ihm die Scuderi ins Wort.»¹

Loève-Veimars:

«Mais, de la sorte, vous conduirez l'innocent Brusson à l'échafaud?»²

La procedura si ripete poco oltre quando Mademoiselle, a colloquio con il re, elenca le prove a discolpa di Olivier, nel disperato tentativo di difendere al cospetto di sua maestà la causa del povero giovane:

«Darauf die Scuderi : «Miossens Aussage -die Untersuchung in Cardillacs Hause- innere Überzeugung-»³

Loève-Veimars:

«-La déposition de Miossens, les recherches qu'on fera dans la maison de Cardillac, votre conviction, sire!»⁴

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.844. Versione italiana: «-Ma così manderete un innocente al patibolo!...-lo interruppe la Scudéry.» (*La signorina di Scudéry*, p.631)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.110.

³ *Das Fräulein von Scuderi*, p.848. Versione italiana: «-La dichiarazione di Miossens, sire. -rispose pronta la Scudéry. -Una perquisizione in casa di Cardillac...La mia profondissima convinzione...» (*La signorina di Scudéry*, p.633)

⁴ *Mademoiselle de Scudéry*, p.113.

E poco più avanti, sempre nel corso del dialogo con il re, che la dama ringrazia per la sua benevolenza:

«Darauf die Scuderi : O mein gnädiger Herr, welches hohen -hohen Glücks würdigt Ihr das arme, unglückliche Kind- »¹

Si riduce nella versione di Loève-Weimars a:

«Ah, Sire! de quel bonheur vous comblez la pauvre, la malheureuse enfant!»²

La concessione della grazia reale è da attribuirsi per buona parte alle doti dialettiche di Mademoiselle de Scudéry, alla sua straordinaria capacità di narrare, ma anche, in secondo luogo, alla bellezza innocente di Madelon, che risveglia nel re ricordi del passato; la fanciulla assomiglia infatti, come rimarkano Mademoiselle de Scudéry e Madame de Maintenon, ad un vecchio amore di Luigi XIV, una certa Mademoiselle Louise de La Vallière, entrata nell'ordine delle suore carmelitane con il nome di Louise de la Miséricorde. Quest'ultima specificazione è contenuta in una frase tra parentesi («der Valliere Klostername bei den Carmeliternonnen») che Loève-Weimars pensa bene di espungere; il lettore della traduzione viene dunque privato di un'informazione essenziale e ignora che i due appellativi rimandino alla stessa persona. Forse il traduttore ha ritenuto di non dover fare questa precisazione dando per scontato che un lettore francese possa ricostruire autonomamente questa associazione?

Hoffmann:

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.848. Versione italiana: «-O sire! -esclamò la Scudéry. -Che immensa gioia vi degnate concedere a quella povera bimba infelice!...» (*La signorina di Scudéry*, p.634)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.113.

«Vielleicht sah er nun nicht mehr seine Valliere vor sich, sondern dachte nur an die Soeur Louise de la miséricorde (der Valliere Klostername bei den Carmeliternonnen), die ihn peinigte mit ihrer Frömmigkeit und Buße.»¹

Loève-Veimars :

«Peut-être aussi ne vit-il plus devant lui sa charmante² La Vallière, et ne songea-t-il plus qu'à la sœur Louise de la Miséricorde qui le tourmentait de ses dévots scrupules et de sa pénitence.»³

Mademoiselle de Scudéry teme che la vista di Madelon, e i ricordi che la fanciulla ha suscitato nell'animo del re, possano aver messo di malumore sua maestà risultando così controproducenti. La signorina però non vuole cedere alla disperazione e al pessimismo e decide di attendere con pazienza la decisione del sovrano. Nella versione di Loève-Veimars questa saggia considerazione di Mademoiselle de Scudéry non viene invece riportata:

«Was war jetzt anders zu tun, als des Königs Beschlüsse ruhig abzuwarten.»⁴

L'attesa della decisione sovrana è lunga e sofferta ma dopo tanto penare i desideri di Mademoiselle de Scudéry vengono esauditi: il re concede la clemenza ad Olivier, che poco dopo viene prosciolto dall'accusa di omicidio e di complicità con Cardillac e scarcerato. Per volontà del re però Olivier deve lasciare Parigi perché il suo nome continua ad essere associato ai dolorosi fatti di sangue che la città preferisce dimenticare al più presto; il narratore ha cura di precisare che Olivier, anche per volontà propria, non

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.849. Versione italiana: «[...] Forse, infine, perché non la sua La Vallière gli fosse ritornata alla memoria, bensì „sœur Louis de la Miséricorde“ (tale era il nome assunto da Louise de la Vallière entrando nel convento delle carmelitane) [...]» (*La signorina di Scudéry*, p.635)

² Aggettivo che il traduttore aggiunge di suo pugno.

³ *Mademoiselle de Scudéry*, pp.114-115.

⁴ *Das Fräulein von Scuderi*, p.849. Versione italiana: «-Comunque fosse: che altro rimaneva a fare, se non attendere pazientemente la decisione sovrana?...» (*La signorina di Scudéry*, p.635)

sarebbe comunque rimasto a vivere in Francia, nel timore che in futuro potesse essere svelato il segreto di cui lui è custode. Loève-Weimars condensa in due sole frasi l'epilogo della storia di Olivier e Madelon, non facendo alcun cenno agli intenti di Olivier e limitandosi a dire che i due, dopo essere convolati a giuste nozze, partono per Ginevra.

Hoffmann:

«Nach wenigen Tagen wurden sie verbunden durch den Segen des Priesters. Wäre es auch nicht des Königs Wille gewesen, Brusson hätte doch nicht in Paris bleiben können, wo ihn Alles an jene entsetzliche Zeit der Untaten Cardillacs erinnerte, wo irgend ein Zufall das böse Geheimnis, nun noch mehreren Personen bekannt worden, feindselig enthüllen und sein friedliches Leben auf immer verstören konnte. Gleich nach der Hochzeit zog er, von den Segnungen der Scuderi begleitet, mit seinem jungen Weibe nach Genf.»¹

Loève-Weimars:

«Ils furent unis quelques jours après, et, aussitôt après leur mariage, ils partirent suivis des vœux de mademoiselle de Scudéry, pour Genève.»²

La versione francese di *Das Fräulein von Scuderi* è contraddistinta non solo da un certo numero di soppressioni, ma anche da importanti aggiunte e sostituzioni (che vanno dalle singole parole a intere frasi), che perseguono lo scopo di rendere il testo più comprensibile, più esplicito, meno vago.

Nell'esempio che segue si sta parlando di La Brinvilliers, donna viziosa e perversa che con la sua condotta immorale e criminosa ben illustra il

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.852. Versione italiana: «Pochi giorni dopo vennero uniti in matrimonio dalla benedizione del prete. Anche se il re non avesse voluto così, Brusson non sarebbe ugualmente rimasto a Parigi, dove tutto gli ricordava il terribile periodo della delittuosa attività di Cardillac e dove un caso qualsiasi avrebbe potuto rivelare a Madelon il tremendo segreto, ormai noto a parecchie persone, e distruggere per sempre la felicità della sua, della loro vita coniugale. Perciò subito dopo le nozze, la giovane coppia partì per Ginevra, accompagnata dalle benedizioni della Scudéry.» (*La signorina di Scudéry*, p.637)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.117.

malcostume che regna in Francia all'epoca di Luigi XIV; nel testo di partenza viene asserito che la donna, su suggerimento e istigazione del capitano Sainte-Croix, avvelena il padre per spirito di vendetta, poi i fratelli e la sorella per impossessarsi della ricca eredità.

Hoffmann:

«Er vermochte sie nach und nach, erst ihren eignen Vater, bei dem sie sich befand, ihn mit verruchter Heuchelei im Alter pflegend, dann ihre beiden Brüder, und endlich ihre Schwester zu vergiften; den Vater aus Rache, die andern der reichen Erbschaft wegen.»¹

Loève-Veimars, considerando forse troppo “opaco” l'originale, si sente in dovere di interpolare una frase e un sintagma, come abbiamo qui di seguito evidenziato:

«Il la décida peu à peu à empoisonner son propre père, chez qui elle vivait et qu'elle soignait dans sa vieillesse avec une horrible sollicitude, puis ses deux frères et enfin sa sœur; elle accomplit son premier meurtre par esprit de vengeance, les autres par avidité, dans l'espoir d'une riche succession.»²

Nell'esempio che segue Loève-Veimars, che come abbiamo ipotizzato si rivolge ad un pubblico eterogeneo che include non solo lettori colti e raffinati ma anche destinatari meno preparati, di cultura medio-bassa, deve avere ritenuto di difficile comprensione termini quali «Wahrsagen» (arte della predizione) e «Geisterbeschwören» (negromanzia), perciò ha pensato di utilizzare, in vece dei suddetti sostantivi, una perifrasi dal significato maggiormente accessibile.

Hoffmann:

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p. 786. Versione italiana: «Egli riuscì ad indurla ad avvelenare dapprima il vecchio padre, fingendo di curarlo con abietta ipocrisia, quindi i due fratelli ed infine una sorella. Il padre lo fece avvelenare per vendetta, gli altri a motivo della ricca eredità.» (*La signorina di Scudéry*, p.588)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.55.

«In der Vorstadt Saint Germain wohnte ein altes Weib, la Vosin geheißen, die sich mit Wahrsagen und Geisterbeschwören abgab.»¹

Loève-Weimars :

«Dans le faubourg Saint-Germain, demeurait une vieille femme nommée la Voisin. Elle faisait profession de prédire l'avenir et de conjurer les morts.»²

Nell'esempio che segue il traduttore opera un duplice intervento : aggiunge un sintagma per dare lustro e rilievo al personaggio di Henri-François de Montmorency, poi esplicita una frase che nel testo originale doveva sembrargli piuttosto criptica (in compenso viene soppresso l'appellativo Boudebelle).

Hoffmann:

« [...] Und selbst François Henri de Montmorency, Boudebelle, Herzog von Luxembourg, Pair und Marschall des Reichs, blieb nicht verschont.»³

Loève-Weimars :

« [...] Et le noble nom de François-Henri de Montmorency, duc de Luxembourg, pair et maréchal de France, ne sortit pas sans souillure de cette enquête.»⁴

Nei due esempi che ci apprestiamo a presentare il traduttore rende più trasparente il testo sostituendo la frase dell'originale, considerata evidentemente non particolarmente comprensibile, con una di senso più

¹ *Das Fräulein von Scudery*, p.788. Versione italiana: «Nel quartiere di Saint-Germain viveva una vecchia di nome La Voisin, una specie di fattucchiera che diceva la ventura ed evocava gli spiriti [...]» (*La signorina di Scudéry*, p.590)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.57.

³ *Das Fräulein von Scudery*, p.789. Versione italiana: «[...] Dai rigori della Chambre ardente non venne risparmiato neppure François Henri de Montmorency, Boudebelle, duca di Lussemburgo, pari e maresciallo del regno [...]» (*La signorina di Scudéry*, pp.590-591)

⁴ *Mademoiselle de Scudéry*, p.58.

esplicito. E' Madame de Maintenon che sta parlando e oggetto del suo discorso è il bizzarro orafo Cardillac; la dama racconta a Mademoiselle de Scudéry che il celebre artista promette ai clienti che gli hanno sottoposto un'ordinazione di approntare il lavoro in soli otto giorni, per poi tradire ogni aspettativa ritardando la consegna a dismisura, anzi rifiutandosi persino di separarsi dalle proprie creazioni una volta che le ha ultimate.

Così Hoffmann:

«Ohne Unterschied, mag er nun ein reicher Bürgersmann oder ein vornehmer Herr vom Hofe sein, wirft sich Cardillac ungestüm an seinen Hals, und drückt und küßt ihn und spricht, nun sei aber er wieder ganz glücklich und in achte Tagen werde die Arbeit fertig sein.»¹

Loève-Veimars:

«Alors, sans s'inquiéter s'il avait² affaire à un riche bourgeois ou à un seigneur de la cour, Cardillac se jetait à son cou avec impétuosité, le serrait dans ses bras, l'embrassait et s'écriait qu'il était heureux et qu'il lui rendrait sa parure dans huit jours.»³

Madame de Maintenon, che non riesce a farsi una ragione dell'inconsueto comportamento del gioielliere, confida alla sua ospite come questi si ostini, da tempo immemorabile, a rifiutare un'ordinazione da parte sua; Loève-Veimars, sempre timoroso che il testo risulti troppo oscuro per i suoi lettori, specifica che l'ordinazione cui viene fatto cenno consiste nel creare una bella parure per la nobile dama.

Hoffmann:

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.800. Versione italiana: «A questo punto, si trattasse d'un gentiluomo di corte o semplicemente d'un ricco borghese, Cardillac gli si gettava al collo, lo abbracciava e baciava con effusione, gli ripeteva che finalmente si sentiva di nuovo felice e in otto giorni il lavoro sarebbe stato pronto.» (*La signorina di Scudéry*, p.599)

² Si noti come Loève-Veimars eviti di ricorrere al presente storico.

³ *Mademoiselle de Scudéry*, p.68.

«Eben so verweigerte er der Maintenon jede Bestellung, ja mit dem Ausdruck des Abscheues und Entsetzen¹ verwarf er den Antrag derselben, einen kleinen, mit den Emblemen der Kunst verzierten Ring zu fertigen, den Racine von ihr erhalten sollte.»²

Loève-Veimars:

«[...] Il se refusa également à faire une parure pour madame de Maintenon, et repoussa avec une sorte d'horreur et d'effroi la commission qu'elle lui donna un jour de confectionner une petite bague, ornée des emblèmes des arts, qu'elle destinait à Racine.»³

In alcuni luoghi del testo Loève-Veimars non esita nemmeno a sovrapporsi all'autore correggendolo, qualora ritenga che questi sia incorso in un errore, antepoendo così la verità storica al rispetto del testo originale. Pensiamo ad esempio all'incipit del racconto: nella tradizione letteraria francese *Mademoiselle de Scudéry* non è conosciuta come poetessa bensì come autrice di romanzi galanti (come i celebri *Clélie* e *Le Grand Cyrus*), perciò Loève-Veimars si guarda bene dal seguire l'autore, il quale la presenta in questi termini:

«In der Straße St. Honoré war das kleine Haus gelegen, welches Magdaleine von Scuderi, bekannt durch ihre anmutigen Verse, durch die Gunst Ludwig des XIV. und der Maintenon, bewohnte.»⁴

¹ In questo caso Loève-Veimars conserva il tratto stilistico del duplice sostantivo; le sue scelte lessicali tuttavia non sono completamente condivisibili: il traduttore utilizza infatti due sinonimi («effroi et horreur») appartenenti al campo semantico della “paura”, mentre Hoffmann, con i suoi due sostantivi («Abscheu[es] und Entsetzen») esprime i due concetti distinti del disgusto e dell'orrore (il primo dei quali non figura quindi nella versione francese).

² *Das Fräulein von Scuderi*, p.801. Versione italiana: «[...] Allo stesso modo non aveva mai voluto accettare alcuna ordinazione dalla Maintenon e respinto addirittura con orrore la sua proposta di confezionarle un piccolo anello con sopra incisi gli emblemi dell'arte, di cui desiderava far dono a Racine.» (*La signorina di Scudéry*, p.599)

³ *Mademoiselle de Scudéry*, p.69.

⁴ *Das Fräulein von Scuderi*, p.780. Versione italiana: «La casetta in cui abitava Madeleine de Scudéry, nota per i suoi versi garbati e per i favori di cui godeva presso Luigi XIV e la marchesa di Maintenon, era situata nella rue Saint-Honoré.» (*La signorina di Scudéry*, p.584)

Il traduttore elimina ogni riferimento all'attività poetica della Scudéry («anmutige[n] Verse») e opta per un termine più generico come «écrits», che non contraddice l'immagine che ha la Francia della celebre donna di lettere:

«Dans la rue Saint-Honoré se trouvait située la petite maison qu'habitait Magdeleine de Scudéry, connue par ses écrits et par la faveur dont elle jouissait auprès de Louis XIV et de madame de Maintenon.»¹

Anche nel prosiegua del racconto Hoffmann mette in scena una Scudéry che dà prova in più circostanze della propria abilità poetica; il re apprezza in particolare l'arguzia con cui la signorina mette in versi la buffa scena della visita di Cardillac in casa di Madame de Maintenon. Il traduttore evita di conferire eccessivo rilievo allo statuto di poetessa di Mademoiselle de Scudéry perciò sopprime la frase con la quale Luigi XIV elogia il suo talento versificatorio.

Hoffmann:

«Genug, der König lachte bis ins Innerste hinein und schwur, daß Boileau Despreaux seinen Meister gefunden, weshalb der Scuderi Gedicht für das Witzigste galt, das jemals geschrieben.»²

Loève-Weimars:

«Bref, le roi rit beaucoup, et jura que Boileau-Despréaux avait trouvé son maître.»³

¹ *Mademoiselle de Scudéry*, p.49.

² *Das Fräulein von Scuderi*, p.806. Versione italiana: «[...] Il re rise fino alle lacrime e giurò che Boileau-Despréaux aveva trovato chi poteva insegnargli il mestiere. E il poemetto della Scudéry venne considerato quanto di più spiritoso fosse mai stato scritto.» (*La signorina di Scudéry*, pp.602-603)

³ *Mademoiselle de Scudéry*, p.73.

Poco oltre, nella sezione del racconto consacrata alla descrizione dei costumi della Parigi del 1680, Hoffmann cita alcuni casi celebri di personaggi dal passato torbido, che vengono duramente puniti dalla *Chambre ardente* per i loro misfatti; quanto a La Brinvilliers, di cui abbiamo già avuto occasione di parlare, Hoffmann si compiace nel parlare dettagliatamente delle sue losche operazioni di avvelenamento, che la donna allestisce con particolare cura e scrupolo. La Brinvilliers sembra essere particolarmente versata nella preparazione di cibi avvelenati: per i poveri dell'Hôtel-Dieu cucina panini venefici, mentre ai suoi ospiti serve *pâté* di piccione con tanto di veleno. In entrambe le circostanze il traduttore interviene sul testo originale sostituendo, rispettivamente, il termine «Brote» (pani) con «biscuits» e il termine «Tauben» (piccione) con «perdrix»; in questa circostanza ci sembra poco probabile che Loève-Weimars abbia deciso di modificare l'originale in maniera totalmente arbitraria e immotivata, mentre riteniamo più verosimile che egli, anche in virtù della sua passione e della sua conoscenza della storia francese, sia al corrente dell'aneddoto di cui parla Hoffmann e, avendo intravisto nel testo tedesco un errore, si sia permesso di correggerlo.

Questo il primo esempio:

«Das plötzliche Hinsterben mehrerer Armen im Hotel Dieu erregte später den Verdacht, daß die Brote, welche die Brinvilliers dort wöchentlich auszuteilen pflegte, um als Muster der Frömmigkeit und des Wohltuns zu gelten, vergiftet waren.»¹

Loève-Weimars :

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p. 786. Versione italiana: «La morte improvvisa di molti poveri ricoverati all'Hôtel de Dieu fece più tardi nascere il sospetto che i pani portati settimanalmente dalla Brinvilliers, allo scopo di dimostrarsi un modello di benefica pietà, fossero avvelenati.» (*La signorina di Scudéry*, p.589) Trattasi, lo ricordiamo, di una frase che abbiamo già avuto modo di analizzare, alla pagina 14 del presente capitolo.

«La Brinvilliers fit sans doute de longues études,¹ car la mort subite de plusieurs pauvres de l'Hôtel-Dieu éveilla, plus tard, le soupçon que les biscuits qu'elle faisait distribuer chaque semaine par bienfaisance et par pitié, avaient été empoisonnés par elle.»²

Questo il secondo :

«Gewiß ist es aber, daß die Taubenpasteten vergiftete, und sie den Gästen, die sie geladen, vorsetzte.»⁴

Loève-Weimars:

«Il est certain, toutefois, qu'elle prépara des pâtés de perdrix qu'elle servait à ses convives.»⁵

In questa sezione descrittiva del racconto è anche questione di una certa La Voisin, celebre fattucchiera che vive nel quartiere Saint-Germain, e di Le Sage, suo fedele collaboratore. Il narratore ci informa che molte persone gravitanti attorno a questi loschi figure vengono inseriti nella lista nera della *Chambre ardente* e subiscono gravi condanne anche qualora siano estranei ai fatti, per il semplice motivo di avere avuto contatti con questi criminali; è il caso del duca di Lussemburgo, François-Henri de Monmorency, che viene rinchiuso per mesi nella Bastiglia solo per essersi fatto fare un oroscopo da Le Sage:

«Er hatte sich einmal von le Sage das Horoskop stellen lassen.»⁶

¹ Questa frase d'attacco è un'aggiunta del traduttore.

² *Mademoiselle de Scudéry*, pp.55-56.

³ *Mademoiselle de Scudéry*, pp.55-56.

⁴ *Das Fräulein von Scuderi*, p. 786. Versione italiana: «E' certo comunque che essa ammanniva ai propri ospiti pasticci di piccione avvelenati...» (*La signorina di Scudéry*, p.589)

⁵ *Mademoiselle de Scudéry*, p.56.

⁶ *Das Fräulein von Scuderi*, p.789. Versione italiana: «[...] Il suo unico delitto era stato quello di essersi fatto fare l'oroscopo da Le Sage.» (*La signorina di Scudéry*, p.591)

Loève-Veimars invece, possedendo forse una conoscenza diretta più precisa di questa vicenda del XVII secolo o avendo forse verificato questo dato su fonti diverse da quelle di Hoffmann, reputate più affidabili, giudica opportuno attribuire questa azione non a Lesage bensì alla Voisin:

«Il s'était fait dire une fois son horoscope par la Voisin.»¹

E' assolutamente da scartare l'ipotesi che si tratti di una svista di Loève-Veimars anziché di una correzione volontaria dato che anche in un altro luogo del testo il traduttore effettua la medesima sostituzione ; sul finire del racconto, durante il suo dialogo con Mademoiselle de Scudéry, Miossens rammenta questo spiacevole incidente di cui è stato protagonista François-Henri de Montmorency, descrivendo la vicenda in questi termini:

«-O, fuhr Miossens fort, denkt noch an den Marschall von Luxemburg, den der Einfall, sich von le Sage das Horoskop stellen zu lassen, in den Verdacht des Giftmordes und in die Bastille brachte.»²

Loève-Veimars, di nuovo, ascrive la responsabilità alla Voisin:

«-Oh! reprit Miossens, pensez au maréchal de Luxembourg que l'idée de se faire dire la bonne aventure par la Voisin a conduit à la Bastille sous le poids d'une accusation d'empoisonnement.»³

Alcune deviazioni dal testo di partenza tradiscono inoltre, da parte di Loève-Veimars, la preoccupazione di offrire un'immagine edulcorata della società francese del secolo di Luigi XVII, che di questo racconto è la grande protagonista. Quando il traduttore ritiene che i giudizi esternati da Hoffmann possano sembrare irrispettosi per suoi lettori egli procede ad

¹ *Mademoiselle de Scudéry*, p.58.

² *Das Fräulein von Scuderi*, p.844. Versione italiana: «-Pensate al maresciallo di Lussemburgo...trascinato nella Bastiglia sotto accusa di veneficio soltanto perché gli era venuto il ghiribizzo di farsi fare l'oroscopo da Le Sage!...» (*La signorina di Scudéry*, pp.630-631)

³ *Mademoiselle de Scudéry*, p.110.

una sistematica operazione di attenuazione, censura e ripulitura. Il traduttore si rifiuta ad esempio di parlare della già citata La Brinvilliers come di una donna scellerata e criminale (sopprimendo il verbo sostantivato «Verbrechen» e l'aggettivo «verbrecherisch»), limitandosi invece a descriverla in termini più generici come una persona che getta del disonore sulla propria famiglia con la sua condotta disordinata. Il traduttore evita inoltre di insistere sulla sua relazione perversa con il malvagio Sainte-Croix: nell'originale viene asserito che le misure prese da Dreux d'Aubray, padre della Brinvilliers, sono destinate a colpire la coppia di delinquenti («das verbrecherische Paar»), mentre nella versione francese non viene fatta alcuna allusione all'amante della donna e lei sola è il bersaglio del rigore paterno («pour mettre fin aux désordres de sa fille»).

Hoffmann:

«Und endlich, da der Marquis unempfindlich blieb für die Verbrechen seiner Gemahlin, ihren Vater, Dreux d'Aubray, Civil-Lieutenant zu Paris, nötigte, das verbrecherische Paar durch einen Verhaftsbefehl zu trennen.»¹

Loève-Weimars:

«Comme le marquis de Brinvilliers s'était montré fort indifférent à son déshonneur, Dreux d'Aubray, lieutenant civil à Paris, s'était vu forcé de lancer une lettre de cachet contre le capitaine, pour mettre fin aux désordres de sa fille.»²

Poco oltre Hoffmann esprime nuovamente un apprezzamento severo nei confronti della succitata La Brinvilliers e dei suoi collaboratori Sainte-Croix e La Chaussée; il traduttore, che non condivide il punto di vista dell'autore

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.786. Versione italiana: «L'insensibilità del marchese alla riprovevole condotta della moglie aveva infine costretto il padre di lei, Dreux d'Aubray, luogotenente civile a Parigi, a separare la coppia riprovevole con un ordine d'arresto.» (*La signorina di Scudéry*, p.588)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.55.

giudicandolo troppo scopertamente francofobo, sopprime la frase nella quale i tre vengono designati come dei criminali depravati. Elimina inoltre l'aggettivo «gräßlich» (orribile), che connota in termini di assoluta negatività la loro condotta.

Hoffmann:

«Sainte-Croix, sein Gehülfe la Chaussee, die Brinvillier wußten lange Zeit hindurch ihre gräßliche Untaten in undurchdringliche Schleier zu hüllen ; doch welche verruchte List verworfener Menschen vermag zu bestehen, hat die ewige Macht des Himmels beschlossen, schon hier auf Erden die Frevler zu richten !»¹

Loève-Veimars :

«Sainte-Croix, son complice La Chaussée, et la Brinvilliers, surent longtemps cacher leurs forfaits d'un voile impénétrable ; mais la puissance divine avait arrêté qu'elle punirait leurs crimes dès cette vie !»²

Se Loève-Veimars rifiuta di designare con termini eccessivamente forti dei criminali della leva di La Brinvilliers e Sainte-Croix, egli osa ancor meno mostrarsi critico nei confronti di un esponente della forza pubblica come La Reynie, che Hoffmann non esita a tacciare di malvagità. Il traduttore segue l'autore quando questi descrive La Reynie come un uomo dall'aspetto sgradevole e ripugnante, ma si guarda bene dal fare il minimo cenno alla sua perfidia e preferisce invece insistere sulla sua esteriorità parlando di «formes si acerbes».

Hoffmann:

«Dabei war Regnie von garstigem Ansehen und heimtückischem Wesen.»¹

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, pp.786-787. Versione italiana: «Sainte-Croix, il suo aiutante La Chaussée e la Brinvilliers riuscirono per molto tempo a coprire con un impenetrabile velo i loro atroci misfatti; ma per quanto efficace possa essere la malizia dei criminali, l'eterna potenza celeste vuole che essi vengano puniti già su questa terra.» (La signorina di Scudéry, p.589)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.56.

Loève-Veimars:

«En outre, La Reynie avait un extérieur repoussant et des formes si acerbes.»²

Hoffmann lo qualifica poi, senza mezzi termini, un sanguinario, onde sottolineare la perversa crudeltà di cui sono portatori, in quella società francese di fine Seicento, non solo i criminali ma anche gli esponenti del mondo della giustizia; invano cercheremmo la medesima definizione nella versione francese, nella quale l'aggettivo in questione («blutgierig») viene bellamente eliminato. Hoffmann ribadisce inoltre il carattere orrido delle azioni di cui si rende colpevole il personaggio ma Loève-Veimars, come già in altri casi, glissa abilmente su questa notazione, eliminando un sostantivo “scomodo” come «Gräuel».

Hoffmann:

«Der König, überzeugt, schon der Chambre ardente zu viel Gewalt gegeben zu haben, erschüttert von dem Gräuel unzähliger Hinrichtungen, die der blutgierige la Regnie veranlaßt, wies den Vorschlag gänzlich von der Hand.»³

Loève-Veimars:

« [...] Le roi, qui se reprochait d'avoir donné trop de pouvoir à la Chambre-Ardente, et frappé des nombreux supplices que La Reynie avait ordonnés, repoussa cette proposition.»⁴

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.789. Versione italiana: «L'estrema bruttezza, il carattere sornione e maligno di La Régnie [...]» (*La signorina di Scudéry*, p.591)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.58.

³ *Das Fräulein von Scuderi*, p.793. Versione italiana: «Il re, convinto di aver già concesso anche troppo potere alla Chambre ardente e scosso dall'orrore delle innumerevoli esecuzioni ordinate dal sanguinario La Regnie, respinse recisamente la proposta.» (*La signorina di Scudéry*, p.594)

⁴ *Mademoiselle de Scudéry*, p.62.

Hoffmann esprime indirettamente un certo biasimo anche nei confronti di un altro esponente delle forze dell'ordine, il ministro di polizia Argenson, per la facilità con cui questi mette sotto accusa i membri del popolo: un indizio di poco conto è sufficiente per fare arrestare un elevato numero di persone, senza che vengano effettuate ulteriori, approfondite indagini. Loève-Veimars trascura invece di precisare che la polizia sembra prediligere, fra i sospetti, una certa fascia sociale, e si limita ad affermare che vengono arrestate tutte le persone sprovviste di un alibi, indistintamente, indipendentemente dalla classe di appartenenza.

Hoffmann:

«Vergebens ließ Argenson, der Polizeiminister, Alles aufgreifen in Paris, was von dem Volk nur irgend verdächtig schien.»¹

Loève-Veimars:

«En vain d'Argenson, le lieutenant de la police, fit-il arrêter tous les gens sans aveu qui se trouvaient dans Paris.»²

Loève-Veimars evita anche di ridicolizzare lo scaltro Desgrais, il fedele collaboratore di La Reynie, che diventa lo zimbello dell'intera città dopo essersi fatto scappare sotto il naso una banda di malviventi che a poca distanza da lui commettono l'ennesimo, efferato delitto; la sua storia fa in breve tempo il giro della città, correndo veloce di bocca in bocca e arricchendosi di nuovi particolari a ogni passaggio. La seguente frase viene soppressa nella versione francese:

«Man kann es sich denken, daß Desgrais Geschichte mancherlei tollen Schmuck erhielt.»¹

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.791. Versione italiana: «Invano il ministro di polizia, Argenson, aveva fatto arrestare tutti gli individui appena appena sospetti [...]» (*La signorina di Scudéry*, p.591)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.59.

Il traduttore elimina anche un'affermazione critica di Luigi XIV con la quale il re prende le distanze dal modo di procedere delle forze dell'ordine e dalla loro cieca sete di "giustizia", sottolineando come tale atteggiamento irrazionale finisca con il proteggere anziché condannare i colpevoli.

Hoffmann:

«Der König [...] rief mit blitzenden Augen:² Beim heiligen Dionys,³ Ihr habt Recht, Fräulein! Keine blinde Maßregel, die den Unschuldigen trifft mit dem Schuldigen, soll die Feigheit schützen; mögen Argenson und la Regnie das Ihrige tun! »⁴

Loève-Veimars :

«Louis s'écria : -Vous avez raison mademoiselle ! point de rigueurs nouvelles qui confondent l'innocent avec le coupable. Que La Reynie fasse son devoir.»⁵

Loève-Veimars non si azzarda inoltre a definire ottuse le misure adottate dalle forze dell'ordine («blinde Maßregel»), e opta per un'espressione attenuata come «rigueurs nouvelles».

Quando Hoffmann descrive quello scorcio di secolo come un'epoca devastata dal dilagare di storie di avvelenamento, il traduttore parla più

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.793. Versione italiana: «Come si portò immaginare, la disavventura di Desgrais si arricchì di numerosi fronzoli sempre più assurdi.» (*La signorina di Scudéry*, p.593)

² Il traduttore sopprime il sintagma «mit blitzenden Augen», che allude allo stato di agitazione del personaggio.

³ Nella versione francese viene eliminata l'invocazione a San Dionigi, perché Loève-Veimars deve aver considerato che poco si confacesse ad un atteggiamento regale.

⁴ *Das Fräulein von Scuderi*, p.795. Versione italiana: «Il re ne rimase stupefatto: -Per San Dionigi! -esclamò con occhi scintillanti. -Avete ragione, signorina! Basta con le repressioni cieche che colpiscono gli innocenti insieme ai colpevoli, per proteggere la viltà. Argenson e La Regnie facciano il loro dovere! » (*La signorina di Scudéry*, p.595)

⁵ *Mademoiselle de Scudéry*, p.63.

vagamente di «procès», mostrando così una certa reticenza nell'insistere sulla crudeltà di quel particolare momento storico.

Hoffmann:

«Die Geschichte mehrerer Giftmörder gibt das entsetzliche Beispiel, daß Verbrechen der Art zur unwiderstehlichen Leidenschaft werden.»¹

Loève-Weimars :

«L'histoire de plusieurs procès fournit l'épreuve affligeante que les crimes de cette nature deviennent souvent un besoin et une passion irrésistibles.»²

Il traduttore è particolarmente attento a espungere dal testo critiche dirette a esponenti del potere o a figure che gravitano attorno al loro mondo; nel passaggio che segue Hoffmann offre un'immagine poco lusinghiera dei cortigiani:

«Die edle Gestalt des ehrwürdigen Fräuleins in diesem feierlichen Anzuge hatte eine Majestät, die tiefe Ehrfurcht erwecken mußte selbst bei dem losen Volk, das gewohnt ist, in den Vorzimmern sein leichtsinnig nichts beachtendes Wesen zu treiben.»³

La schiera di nobili annoiati, fatui, oziosi e arroganti che si trascinano da un salone all'altro della dimora regale diventa nella traduzione, più eufemisticamente:

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.786. Versione italiana: «Numerose storie di venefici stanno a testimoniare una orrenda realtà: la pratica di tali delitti diventava una specie di irresistibile passione, fine a se stessa [...]» (*La signorina di Scudéry*, pp.588-589)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.55.

³ *Das Fräulein von Scuderi*, p.847. Versione italiana: «La nobile figura della venerabile damigella, in quel solenne abito a lutto, aveva una maestà tale da incutere rispetto perfino nei cortigiani vanesi e sfaccendati che affollavano le anticamere perdendosi in futili chiacchiere.» (*La signorina di Scudéry*, p.632)

«Le noble maintien de la vénérable demoiselle avait, dans cet habillement solennel, une majesté qui réveilla le respect, même dans ce peuple léger qui encombrait les antichambres royales.»¹

La reticenza con cui il traduttore parla della crudeltà e delle bassezze che caratterizzano la società francese dell'epoca di Luigi XIV la si riscontra anche quando nel racconto è questione di sentimenti; il rispetto delle *convenances* impone a Loève-Veimars di offrire al suo lettorato una rappresentazione moderata, *prude* delle emozioni umane, dell'amore in particolare. Nel testo originale il narratore afferma che Anne Guiot, la madre di Olivier, ama il proprio fidanzato con tutto il cuore; Loève-Veimars descrive invece lo stato d'animo della giovane in termini più tiepidi, parlando semplicemente di affetto.

Hoffmann:

«Da er nun ein grundgeschickter Uhrmacher war, der sein reichliches Brot in Paris finden mußte, Anne ihn auch herzlich lieb gewonnen hatte, so trug die Scuderi gar kein Bedenken, in die Heirat ihrer Pflegetochter zu willigen.»²

Loève-Veimars :

«Comme c'était un très habile horloger qui ne pouvait manquer de gagner facilement sa vie à Paris, et comme, de son côté, Anne avait pris de l'affection pour lui, mademoiselle de Scudéry n'hésita pas à consentir au mariage de sa fille d'adoption.»³

¹ *Mademoiselle de Scudéry*, p.112.

² *Das Fräulein von Scuderi*, p.822. Versione italiana: «Trattandosi di un abilissimo orologiaio, capace, si supponeva, di guadagnarsi largamente la vita a Parigi, e poiché anche Anne si era molto innamorata di lui, la Scudéry non aveva esitato a concedergli la figlia adottiva. » (*La signorina di Scudéry*, p.614)

³ *Mademoiselle de Scudéry*, pp.88-89.

Il traduttore dà prova di un'analogia ritrosia nel momento in cui deve descrivere scene particolarmente lugubri e disgustose, che rischiano di essere scioccanti e sconvenienti per un pubblico di gusti raffinati come quello francese. Nella traduzione si perdono alcuni dettagli relativi alla macabra scena che ritrae la madre di Cardillac mentre questa cerca di divincolarsi dalle braccia del gentiluomo che si è accasciato morto sul suo grembo; Loève-Veimars sopprime infatti le frasi che descrivono il modo in cui lo sguardo ormai spento ma ancora torvo della vittima continui a rimanere fisso sulla donna, che rotola per terra insieme all'orrido fardello con movimenti convulsi.

Hoffmann:

«Vergebens war das Mühen meiner Mutter, sich den im Todeskrampf erstarrten Armen des Leichnams zu entwinden. Die hohlen Augen, deren Sehkraft erloschen, auf sie gerichtet, wälzte der Tote sich mit ihr auf dem Boden. Ihr gellendes Hilfsgeschrei drang endlich bis zu in der Ferne Vorübergehenden.»¹

Loève-Veimars:

«En vain ma mère chercha-t-elle à se débarrasser de ces bras raidis par la mort qui la serraient étroitement, elle poussa des cris perçants, et enfin on accourut, à sa voix [...]»²

Inoltre, come già in altra occasione, il traduttore evita di menzionare il termine “cadavere” («Leichnahm»), perciò procede alla soppressione di questo sostantivo così poco consona ad un lettorato elegante e di gusti delicati.

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.832. Versione italiana: «Mia madre tentò invano di sciogliersi dalla stretta convulsa di quelle braccia irrigidite, si rotolò sul pavimento col cadavere, gli occhi fissi in quegli occhi sbarrati, senza vita. Alle sue grida di orrore alcuni invitati accorsero [...]» (*La signorina di Scudéry*, p.622)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.98.

Un'altro ambito che provoca disagio nel traduttore è quello relativo al mistero, al fantomatico, al diabolico, non già per ragioni di *bienséances* o *convenances*, come nei casi che abbiamo fin qui citato, quanto per ragioni di coerenza e di verosimiglianza; Loève-Weimars, forse influenzato dalla propria formazione di cultore della storia e di traduttore *chevronné* di romanzi storici, considera *Mademoiselle de Scudéry* solo ed esclusivamente come un testo veridico, come una cronaca del secolo di Luigi XIV, perciò elimina con cura tutto ciò che attiene all'ambito del fantastico, alla sfera del soprannaturale, considerandolo incongruo e fuori luogo (e questo benché il racconto, che originariamente fa parte della raccolta *Die Serapionsbrüder*, venga inserito dal traduttore all'interno dei *Contes fantastiques*).

In questo complesso racconto la dimensione fantastica è molto meno appariscente che non in altri testi hoffmanniani e si traduce soprattutto in una particolare visione del mondo e della realtà. *Das Fräulein von Scuderi* è infatti per intero strutturata sul gioco di specchi tra apparenza e realtà, sull'incongruenza tra ciò che sembra e ciò che in verità è, tema questo quanto mai romantico e fantastico al tempo stesso. Il romanticismo tedesco concepisce il mondo così come esso si offre ai nostri sensi come un "involucro" fallace, una mera superficie sotto la quale si cela un significato più profondo, la suprema Verità. Dal canto suo la narrativa fantastica, quella hoffmanniana in particolare, utilizza di frequente il tema dello sdoppiamento, delle trasformazioni interiori ed esteriori dei personaggi, della messa in discussione della loro identità quale metafora della tragica frammentazione della personalità umana (pensiamo, per citare l'esempio più eclatante e più studiato, al racconto *Der Sandmann*). Il migliore esempio della discrepanza tra *vrai* e *vraisemblable* è il personaggio di Cardillac, in cui convivono in netto contrasto l'una con l'altra una personalità diurna e una personalità notturna: colui che è conosciuto e stimato come un borghese probò, onesto, generoso e perbene, nasconde invece una seconda esistenza di ladro crudele e di spietato assassino. Il caso di Cardillac sta dunque a dimostrare che la Verità che viene alla luce nel

momento in cui si cerca di sollevare il velo che copre la realtà, non è necessariamente bella e piacevole, ma può anche essere spaventosa e agghiacciante: l'indagine che il romantico Hoffmann conduce nelle pieghe più nascoste dell'io, nel profondo dell'inconscio è destinata infatti a portare allo scoperto il lato oscuro dell'animo umano, le forze distruttive e malefiche che sonnecchiano all'interno dell'uomo.

Il sentimento della paura e dello spavento quale sintomo del palesarsi di eventi strani e inspiegabili, di forze oscure, misteriose e incontrollabili che oltrepassano l'umano sentire e agire, è accuratamente evitato nella traduzione francese; sostantivi come *Angst* (paura), *Entsetzen* (spavento) o *Schauer* (orrore) e aggettivi come *gräßlich* (orrendo), *entsetzlich* (spaventoso) o *äustlich* (pauroso) sono soppressi oppure sostituiti con espressioni più "neutre" e inoffensive.

Hoffmann designa i misfatti di un malfattore come Sainte-Croix servendosi di un aggettivo come *entsetzlich*, che sottende una crudeltà e una perfidia che hanno del diabolico. Hoffmann:

«Doch bald tat es sich kund, daß des verruchten La Croix entsetzliche Kunst sich fort vererbt hatte.»¹

Se Hoffmann parla di "arte terribile" per designare la malvagità infernale che guida la mano di La Croix nel momento in cui questi appronta i suoi intrugli avvelenati, Loève-Weimars si limita a designare il losco trafficare del malvivente con il generico termine «secrets». La sprezzante ed equivoca qualificazione veicolata da «entsetzlich» scompare del tutto nella versione francese.

«Mais bientôt le bruit se répandit que les secrets de l'infâme Sainte Croix avaient passés en d'autres mains.»¹

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, pp. 786-787. Versione italiana: «Ma ben presto si resero conto [i parigini] che le arti maledette di Sainte-Croix erano sopravvissute al loro autore.» (*La signorina di Scudéry*, p.589)

Mademoiselle de Scudéry non può reprimere un moto di terrore ogni volta che si trova al cospetto di creature inquietanti come Cardillac o Desgrais; grazie alla sua non comune sensibilità la donna percepisce la presenza del Male nell'animo di questi biechi individui, l'emergere della parte più *honteuse* della loro personalità. Orrore è il sentimento che la agita ogni volta che osserva la bella parure ricevuta in dono: il suo senso di malessere e di disagio nasce dalla consapevolezza che quei gioielli sono macchiati del sangue di tante vittime innocenti, ma anche dal presagio funesto che il loro creatore, il talentuoso Cardillac, abbia qualche strano commercio con forze oscure e sconosciute. Nella versione di Loève-Veimars il personaggio della dama è agitato da sentimenti meno forti, e si limita a tremare di fronte ai famigerati preziosi.

Hoffmann:

«Mir graust vor dem Blute, das an dem funkelnden Geschmeide zu kleben scheint.»²

Loève-Veimars:

«Je frémis en les voyant, car ils me semblent teints du sang au milieu de leur éclat.»³

Mademoiselle de Scudéry prova una sensazione d'orrore non solo di fronte ai misfatti dei malviventi ma anche di fronte alla perfidia e alla crudeltà con cui Desgrais e i suoi degni collaboratori cercano di arginare le violenze cittadine; la malignità perversa che abita le forze dell'ordine non è meno grave e meno pericolosa di quella che spinge ogni notte i banditi a seminare il sangue per le strade di Parigi. La forza oscura del Male attanaglia la città

¹ *Mademoiselle de Scudéry*, pp.56-57.

² *Das Fräulein von Scuderi*, pp. 805. Versione italiana: «Queste gemme mi sembrano intrise di sangue e mi fanno orrore.» (*La signorina di Scudéry*, p.602)

³ *Mademoiselle de Scudéry*, p.72.

impossessandosi misteriosamente tanto dei “cattivi” quanto dei “buoni” e la signorina, con la sua sensibilità tutta romantica, lo percepisce con crescente dolore. Non c’è posto per emozioni di questo genere nella versione francese; la Mademoiselle de Scudéry di Loève-Veimars rivolge infatti tutte le sue attenzioni alla povera Madelon e non degna di uno sguardo Desgrais e la sua vile compagnia. Anche le intense sensazioni che Madelon suscita in Mademoiselle, pur non avendo nulla di orrendo o sconveniente, vengono attenuate nella versione francese (se nell’originale la dama è talmente scossa e provata da avere le lacrime agli occhi, nella versione francese ella guarda Madelon «avec émotion»).

Hoffmann:

«Tief bewegt, Tränen in den Augen, blickte die Scuderi den unschuldsvollen Engel an, ihr grauste vor Desgrais und seinen Gesellen. »¹

Loève-Veimars:

«Mademoiselle de Scudéry contemplait avec émotion ce visage innocent. »²

Hoffmann insiste nel designare Desgrais, il sommo rappresentante della giustizia umana, con l’aggettivo «entsetzlich», e puntualmente Loève-Veimars glissa sulla questione omettendo il termine. Nell’esempio che segue Baptiste annuncia a Mademoiselle de Scudéry l’arrivo del terribile uomo in casa della degna signora:

«Desgrais -der entsetzliche Desgrais, tut so geheimnisvoll [...]»³

Così Loève-Veimars :

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.810. Versione italiana: «Con le lacrime agli occhi per la commozione, la Scudéry continuava ad osservare quel povero angelo innocente; Desgrais e i suoi sbirri le facevano orrore.» (*La signorina di Scudéry*, p.605)

² *Mademoiselle de Scudéry*, pp.76-77.

³ *Das Fräulein von Scuderi*, p.819. Versione italiana: «Ma Desgrais, il terribile Desgrais, ha una tale aria di mistero... [...] » (*La signorina di Scudéry*, p.612)

«Mais Desgrais m'a paru si mystérieux [...].»¹

Al solo pensiero di come possano agire Desgrais e i suoi compari nei confronti del povero Olivier Mademoiselle de Scudéry è scossa nel profondo da un moto di terrore, nonostante i tentativi per mostrarsi calma ; nella versione di Loève-Weimars la donna, come già in altre circostanze, si limita ad essere assalita da un fremito.

Hoffmann:

«Er [der Präsident] tut es, indem er dem törichten Verlangen Brußons nachgibt, und so das letzte Mittel versucht, ehe er die Tortur verhängt, zu der Brußon längst reif ist. Die Scuderi schrak unwillkürlich zusammen.»²

Loève-Weimars:

«Il [le Président] se montre tel, en cédant à la folle exigence de Brusson, et en essayant d'un dernier moyen, avant de lui faire donner la question, pour laquelle il est mûr depuis longtemps. Mademoiselle de Scudéry frissonna.»³

Se le forze preposte al mantenimento dell'ordine e al rispetto della giustizia si affidano ciecamente alla realtà dei fatti, alle prove indiziarie evidenti e certe, ed è sulla base di queste che accusano il giovane Olivier di un turpe e vergognoso delitto, Mademoiselle de Scudéry è riluttante nel condividere l'ipotesi sostenuta con irragionevole ostinazione da La Reynie e dai suoi aiutanti. Fin dall'inizio si fa strada nell'animo della dama un oscuro presentimento, che la mette in guardia, la incita a diffidare delle apparenze e le indica che dietro la macabra vicenda si cela un orrendo segreto. Il

¹ *Mademoiselle de Scudéry*, p.86.

² *Das Fräulein von Scuderi*, p.820. Versione italiana: «E' quello che sta facendo, se cerca di esaudire l'assurda preghiera di Brusson prima di ricorrere al mezzo estremo della tortura, per cui l'accusato è già maturo da molto tempo-. La Scudéry sussultò involontariamente. » (*La signorina di Scudéry*, p.613)

³ *Mademoiselle de Scudéry*, pp.86-87.

traduttore priva invece la vicenda di ogni afflato misterioso e sopprime sistematicamente parole come «Geheimnis» (mistero) e «geheimnisvoll» (misterioso).

Hoffmann:

«Aber das Bild häuslichen Glücks, wie es Madelon mit den lebendigen Zügen der Scuderi vor Augen gestellt, überstrahlte jeden bösen¹ Verdacht, und so mochte sie lieber ein unerklärliches Geheimnis annehmen, als daran glauben, wogen ihr ganzes Inneres sich empörte.»²

Loève-Weimars sostituisce impropriamente «Geheimnis» con un più concreto «opinion»:

« [...] Mais le tableau de bonheur domestique présenté par Madelon sous des couleurs si vives effaçait tous les soupçons de mademoiselle de Scudéry; elle aimait mieux adopter une opinion inexplicable que d'admettre une pensée contre laquelle toute son âme se révoltait. »³

Lo stesso Cardillac ritiene che le proprie azioni siano guidate da una forza misteriosa e oscura alla quale egli non riesce a sottrarsi e che lo costringe, suo malgrado, a divenire un pazzo sanguinario. Anche in questa circostanza il traduttore sbarazza il campo da qualsiasi accenno a inspiegabili misteri, a entità vaghe e astratte procedendo all'eliminazione del termine «Geheimnis»; il Cardillac della versione francese constata semplicemente di non avere una chiara idea di ciò che si muove nel suo animo.

Hoffmann:

¹ L'aggettivo «böse» non figura nella versione francese.

² *Das Fräulein von Scuderi*, p.817. Versione italiana: «Ma il quadro del felice ambiente familiare, descritto a colori così vivaci da Madelon era più forte di qualsiasi cattivo sospetto. Perciò ella preferiva adattarsi all'idea di un mistero inspiegabile, piuttosto che credere ad una cosa contro cui tutto l'animo suo si ribellava. » (*La signorina di Scudéry*, p.611)

³ *Mademoiselle de Scudéry*, p.83.

«Dunkle Gedanken stiegen in mir auf, als ich diese Einrichtung sah, es war mir, als sei vorgearbeitet solchen Taten, die mir selbst noch Geheimnis blieben. »¹

Loève-Veimars:

«De sombres pensées s'élevèrent en moi à la vue de cet arrangement; il me semblait préparé pour accomplir certaines choses que j'ignorais encore.»²

Cardillac, come confessa lui stesso al futuro genero Olivier, non è diventato un crudele assassino per libera scelta, bensì per colpa della sua cattiva stella, di un destino impietoso che lo costringe suo malgrado a rispondere ad un impulso omicida incontrollabile³. Nel personaggio dell'orafo convivono, come è spesso il caso nell'opera hoffmanniana, una deviazione patologica mentale e la subordinazione a forze esterne all'individuo, a forze soprannaturali che appartengono al regno infero; questo significa che, alla forza psichica che proviene dall'interiorità dell'individuo corrisponde una forza metafisica che origina invece all'esterno dell'uomo, una forza demoniaca che seduce Cardillac attraverso la bellezza quasi erotica dei gioielli e che gli ingiunge di uccidere i suoi simili per prendere possesso dei preziosi, oggetto della sua bramosia. Nella versione di Loève-Veimars non si fa alcun cenno alla fatalità che pesa sul povero Cardillac così come vengono soppressi buona parte dei riferimenti al legame segreto che egli intrattiene con il mondo ctonio; nella traduzione francese egli figura come un personaggio originale, dal temperamento complesso e problematico, che per questioni genetiche sviluppa una passione rovinosa e distruttiva per i gioielli, ma il suo presunto rapporto con esseri e forze che esulano dal mondo reale viene quasi passato sotto silenzio.

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.834. Versione italiana: «Quell'apparecchiatura mi suggerì idee tenebrose...mi parve che tutto fosse stato preordinato ai fini di certe azioni, ancora non ben chiare neppure a me stesso.» (*La signorina di Scudéry*, p.623)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.100.

³ Il concetto di colpa ereditaria è un tema che Hoffmann frequenta con piacere, approfondendolo in modo particolare nel romanzo *Die Elixire des Teufels*.

Nell'esempio che segue a parlare è Olivier, il quale preferisce non confessare la verità circa la morte di Cardillac piuttosto che mettere a repentaglio il bieco segreto che lo riguarda, nel timore che la cara Madelon scopra i turpi traffici che Cardillac intratteneva con il demonio.

Hoffmann:

«-Nein!- mich wird die Geliebte meiner Seele beweinen als den unschuldig Gefallenen, die Zeit wird ihren Schmerz lindern, aber unüberwindlich würde der Jammer sein über des geliebten Vaters entsetzliche Taten der Hölle!»¹

Loève-Veimars :

«-Non ! ma bien-aimée pleurera celui qui tombe innocent, le temps adoucira sa douleur, mais le désespoir que lui causeraient les crimes abominables de son père serait éternel.»²

Olivier, quando si rende conto che Satana parla di nuovo all'orecchio del suo futuro suocero sollecitandolo a commettere l'ennesimo omicidio, si preoccupa di mettere in salvo Mademoiselle de Scudéry ingiungendole, tramite un biglietto, di riconsegnare la cassetta con i gioielli. Loève-Veimars parla di Cardillac come di un essere abietto e scellerato, ma non menziona la presenza demoniaca che risiede nel più profondo dell'animo del vecchio pazzo.

Hoffmann:

«Ich sah Euer Leben bedroht von dem verruchten Mordteufel.»³

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.839. Versione italiana: «No!...L'amata dell'anima mia mi piangerà come una vittima innocente...Il tempo mitigherà questo dolore, mentre la disperazione per gli infernali delitti del padre, Madelon non riuscirebbe a superarli mai.» (*La signorina di Scudéry*, p.627)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.105.

³ *Das Fräulein von Scuderi*, p.838. Versione italiana: «Capii che la vostra vita era minacciata dall'abominevole demonio dell'omicidio. » (*La signorina di Scudéry*, p.628)

Loève-Veimars:

«Je vis vos jours menacés par cet effroyable scélérat.»¹

Ad un osservatore attento non sfugge che Cardillac, con quei suoi occhietti verdi penetranti e luccicanti, dev'essere ben diverso da come appare in realtà; l'orafo, come già altri personaggi hoffmanniani, tradisce infatti il suo io segreto attraverso alcune peculiarità del proprio aspetto fisico, quali gli occhi e lo sguardo. Mademoiselle è l'unica a cogliere questi segnali: dopo la partenza dell'orafo da casa di Madame de Maintenon la signorina esprime infatti il disagio e l'inquietudine che l'uomo ha suscitato in lei, pur essendo questi ben noto in città per il suo animo generoso e altruista e per la sua onestà senza macchia. Questo basta ad indicare quanto importanti siano i dettagli nelle descrizioni di Hoffmann, dettagli su cui Loève-Veimars glissa in più occasioni, qualora non li consideri indispensabili ai fini della prosecuzione della storia. In questo caso in particolare il traduttore sostituisce arbitrariamente il colore verde degli occhi, che nei personaggi di Hoffmann è segno inequivocabile della loro diabolicità (pensiamo ad esempio all'orrendo Coppélius di *Der Sandmann*, con i suoi verdastri occhi da gatto), con il colore grigio, non riconoscendo dunque il valore simbolico di un tipico Leitmotiv hoffmanniano.

Hoffmann:

«Wäre Cardillac nicht in ganz Paris als der rechtlichste Ehrenmann, uneingennützig, offen, ohne Hinterhalt, stets zu helfen bereit, bekannt gewesen, sein ganz besonderer Blick aus kleinen, tiefliegenden, grün funkelnden Augen hätte ihn in den Verdacht heimlicher Tücke und Bosheit bringen können.»²

¹ *Mademoiselle de Scudéry*, p.104.

² *Das Fräulein von Scudéri*, p.799. Versione italiana: «Se non fosse stato noto a Parigi come un fior di galantuomo, disinteressato, franco, leale, sempre pronto a porgere aiuto, lo sguardo dei suoi piccoli occhi verdi scintillanti, infossati avrebbe potuto farlo sospettare di cattiveria o di malizia.» (*La signorina di Scudéry*, p.598)

Loève-Veimars:

«Si Cardillac n'eût pas été connu dans tout Paris pour un homme d'honneur, franc, ouvert, désintéressé, toujours prêt à assister les autres, le regard singulier qui s'échappait de ses petits yeux gris, enfoncés et étincelants, eût suffi pour le faire accuser de méchanceté et de noirceur.»¹

Nel testo originale non solo Cardillac ma anche suoi illustri predecessori come Exili, Sainte-Croix e La Brinvilliers, che hanno per anni seminato il terrore a Parigi con le loro pozioni avvelenate, sono presentati come degli accoliti del Demonio. Nella versione francese invece non si fa alcun cenno ai loro presunti poteri soprannaturali, la loro bieca malvagità non ha nulla di sovrumano.

Così Hoffmann designa il personaggio di Exili:

«[...] Eifersüchtig, rachsüchtig bis zur Wut, konnte dem Hauptmann [Godin] nichts willkommener sein als Exilis teufliches Geheimnis, die ihm die Macht gab, alle seine Feinde zu vernichten.»²

Così invece Loève-Veimars, che non conserva alcuna traccia dell'aggettivo «teuflich»:

«[...] Jaloux d'ailleurs et vindicatif à l'excès, le capitaine [Godin] dut s'estimer heureux de connaître Exili et ses secrets, qui lui donnaient le moyen d'anéantir tous ses ennemis.»³

¹ *Mademoiselle de Scudéry*, p.67.

² *Das Fräulein von Scuderi*, p.786. Versione italiana: «[...] Geloso, vendicativo fino al parossismo...A un simile individuo [il capitano Godin] nulla poteva riuscire più gradito del diabolico segreto di Exili, che gli dava la possibilità di annientare tutti i suoi nemici.» (*La signorina di Scudéry*, p.588)

³ *Mademoiselle de Scudéry*, p.55.

Questa la descrizione che viene data nell'originale dell'armamentario di cui si serve lo sciagurato Sainte-Croix:

«Da fand sich in einer Kiste verschlossen das ganze höllische Arsenal des Giftmords [...].»¹

Loève-Veimars sopprime l'aggettivo «höllisch» ed evita di designare il turpe personaggio come un avvelenatore, assegnandogli il più generico termine di assassino:

«On trouva dans un coffre fermé tout l'arsenal de meurtre de cet assassin.»²

Il traduttore spoglia il personaggio di qualsiasi presunto legame con la dimensione dell'*Übernatürlich* per ricollegarla invece, tramite una designazione dal sapore erudito, alla storia dell'antica Roma. L'infernale Brinvilliers diventa dunque nella versione francese un'infame Locusta, sorta di reincarnazione della celebre maga avvelenatrice di origine gallica:

«So wurden die Herzogin von Bouillon, die Gräfin von Soissons, deren Namen man auf der Liste gefunden, der Verbindung mit dem teuflischen Weibe angeklagt.»³

Loève-Veimars:

«La duchesse de Bouillon, la comtesse de Soissons, dont les noms furent trouvés sur cette liste, furent accusées d'avoir eu recours à cette infâme Locuste.»⁴

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.787. Versione italiana: «[...] [L'autorità] ritrovò dentro una cassa l'intero diabolico arsenale dei veleni [...].» (*La signorina di Scudéry*, p.589)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.56.

³ *Das Fräulein von Scuderi*, p.789. Versione italiana: «La duchessa di Bouillon, la contessa di Soisson, i cui nomi erano stati trovati nella lista, vennero accusate di complicità con la infernale megera [...].» (*La signorina di Scudéry*, p.590)

⁴ *Mademoiselle de Scudéry*, p.58.

Nella traduzione viene anche accuratamente evitato ogni riferimento ad altre creature soprannaturali quali sono i fantasmi; quando Mademoiselle de Scudéry, spazientita dalla paura inconsulta con cui La Martinière e Baptiste le porgono la misteriosa scatoletta recapitata dallo sconosciuto, li redarguisce in questo modo:

«Ihr seht beide Gesperster!»¹

Nella versione di Loève-Weimars i domestici non vengono accusati di essere dei visionari che vedono sorgere ovunque dei fantasmi, ma vengono più semplicemente designati come dei pazzi:

«Vous êtes deux fous!»²

Cardillac si aggira la notte per le strade di Parigi come un inquietante spettro, pronto ad attaccare la prossima vittima designata:

«Wie durch Zauber fest gebannt muß ich fort -nach- dem gespenstischen Nachtwanderer.»³

Per Loève-Weimars questo sonnambulo che passeggia col favore delle tenebre non ha nulla di sinistro:

«Dirigé comme par un charme, il faut que je marche, que je suive ce promeneur nocturne, ce somnambule.»⁴

Quello descritto da Hoffmann è un universo doloroso e tragico, in cui l'uomo è vittima del proprio destino, di una fatalità ineluttabile; il traduttore

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.795. Versione italiana: «-Voi due vedete ombre dappertutto!» (*La signorina di Scudéry*, p.585)

² *Mademoiselle de Scudéry*, pp.63-64.

³ *Das Fräulein von Scuderi*, pp. 826-827. Versione italiana: «Come costretto da una malia, dovetti seguire il fantomatico sonnambulo...» (*La signorina di Scudéry*, p.618)

⁴ *Mademoiselle de Scudéry*, p.93.

rende in modo alquanto imperfetto questa visione dell'umana esistenza espressa nell'originale, prova ne sia la facilità con cui egli sopprime il sostantivo-chiave «Geschick», in riferimento a Olivier e alla sorte avversa che lo perseguita. Nella versione francese il povero giovane è più semplicemente implicato in una situazione complessa e pericolosa («un pressant danger»).

Hoffmann:

«[...] Fürchtet doch nur nichts von einem Elenden, der schutzlos, verlassen von aller Welt, verfolgt, bedrängt von einem ungeheuern Geschick.»¹

Loève-Veimars:

«Ne craignez rien d'un malheureux sans appui, que tout le monde abandonne, qu'on persécute et qui vient supplier votre maîtresse de le tirer d'un pressant danger!»²

Hoffmann designa il fato imperscrutabile con l'espressione «höhere Macht», che Loève-Veimars rende in maniera non troppo felice con il termine «Providence»; va così perdendosi nella traduzione il senso di vaga inquietudine, di ansia metafisica veicolato dal sintagma utilizzato nell'originale. Il traduttore da par suo conferisce alle parole di Mademoiselle de Scudéry un'aura religiosa ed un tono moralizzatore che sono invece assenti nel testo di partenza.

Hoffmann:

«Die Scuderi sah tief sinnend vor sich nieder. Es war ihr, als müsse sie der höheren Macht gehorchen, die den Aufschluß irgend eines entsetzliche Geheimnisses von ihr verlange [...].»¹

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.782. Versione italiana: «[...] Non temete: sono misero, indifeso, abbandonato da tutti, perseguitato da un mostruoso destino...» (*La signorina di Scudéry*, p.585)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.51.

Loève-Veimars:

«Mademoiselle de Scudéry resta quelques moments pensive et les yeux baissés. Il lui semblait qu'elle dût obéir à la Providence, qui la choisissait pour découvrir un secret horrible [...].»²

Proprio il personaggio di Mademoiselle de Scudéry è forse la principale “vittima” degli interventi di condensazione e soppressione che Loève-Veimars effettua sul testo originale; il traduttore, pur mantenendo inalterato il titolo scelto da Hoffmann, deve aver ritenuto che l'autore abbia concesso eccessivo spazio e rilievo al *Titelheld*, perciò si prodiga per ridimensionarne la portata all'interno del racconto.

Hoffmann fa di Mademoiselle un personaggio complesso e pieno di sfumature, che si impone per la sua generosità e bontà disinteressata, per la sua energia e testardaggine, ma anche per la sua giovialità e leggerezza. Nella traduzione ad essere sacrificati sono soprattutto i sentimenti della dama, particolare su cui Hoffmann invece indugia volentieri, seguendo con attenzione i diversi moti che agitano il suo animo. Nell'esempio che segue Loève-Veimars sopprime gli aggettivi («arm» e «beängstet») e il sintagma («ganz außer sich selbst») che descrivono lo stato di forte agitazione e spavento in cui versa la signorina dopo avere ricevuto la scatoletta con i gioielli, che si sospetta provengano da una banda di assassini.

«“Was um aller Heiligen Willen ist Euch wiederfahren?” rief sie [die Marquise] der armen, beängsteten Dame entgegen, die, ganz außer sich selbst, kaum im Stande, sich aufrecht zu erhalten, nur schnell den Lehnssessel zu erreichen suchte, den ihr die Marquise hinschob. »³

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.821. Versione italiana: «La Scudéry rimase profondamente assorta, ad occhi bassi. Aveva la sensazione di dover ubbidire a una superiore potenza, la quale esigeva da lei la soluzione di uno spaventevole enigma...» (*La signorina di Scudéry*, p.613)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.87.

³ *Das Fräulein von Scuderi*, p.799. Versione italiana: «-Per tutti i santi del paradiso...che vi è successo?...-esclamò la marchesa correndole incontro; e fece appena in tempo a spingere avanti

Loève-Veimars:

«-Que vous est-il donc arrivé, au nom du ciel! cria du plus loin la marquise à la vieille_dame, qui eut à peine la force de gagner la chaise qu'on lui offrait.»¹

Il senso di disgusto e di repulsione che la dama prova alla vista di quei gioielli intrisi di sangue è tale che, per quanto la collana e i braccialetti siano di fattura straordinaria e di rara bellezza, lei rifiuta recisamente di indossarli. Loève-Veimars ritiene superfluo insistere su questo dettaglio perciò elimina la seguente frase:

«So viel ist aber gewiß, daß ich niemals mich unterstehen werde, den Schmuck anzulegen.»²

La dama è talmente angosciata e oppressa per essere stata coinvolta in questa misteriosa vicenda, nella quale presagisce di avere un ruolo cruciale, al punto da essere tormentata anche la notte, quando si gira nel proprio giaciglio in preda a spaventosi incubi. Loève-Veimars si limita a dire che Mademoiselle de Scudéry fatica a prendere sonno.

Hoffmann:

«Den leisesten Schummer störten ängstliche Träume.»³

Loève-Veimars:

una poltrona perché la poveretta era talmente angosciata e fuori di sé che pareva reggersi a stento sulle gambe.» (*La signorina di Scudéry*, p.597)

¹ *Mademoiselle de Scudéry*, p.66.

² *Das Fräulein von Scuderi*, p.805. Versione italiana: «In ogni modo [...] questi gioielli non li potrò mai.» (*La signorina di Scudéry*, p.602)

³ *Das Fräulein von Scuderi*, p.808. Versione italiana: «Dormì d'un sonno agitato e leggero, continuamente turbato da sogni angosciosi [...]» (*La signorina di Scudéry*, p.604)

«Elle ne put prendre le moindre repos.»¹

Prima ancora di scoprire che Olivier è figlio dell'amata Anne Guiot, Mademoiselle si sente coinvolta in prima persona nella triste vicenda dei due innamorati e si adopera con ogni mezzo per metterli in salvo dalla mano violenta e spietata della giustizia; la dama si sente sopraffare da un senso di oppressione e angoscia che le impedisce di respirare nel momento in cui apprende da Desgrais che anche Madelon è nella lista dei sospettati, in qualità di complice del fidanzato. Anche in questo caso la traduzione francese evita di registrare i sentimenti di Mademoiselle de Scudéry:

«Seid menschlich, das war Alles, was sie beklommen, mühsam atmend hervorbringen konnte.»²

Loève-Veimars:

« Soyez humain ! c'est là tout ce qu'elle put dire »³

Le lacrime di Mademoiselle de Scudéry non sono solo un segno di dolore, ma accompagnano anche le reazioni di gioia intensa e inaspettata; la dama non riesce infatti a trattenere il pianto quando apprende per bocca del re che Olivier verrà messo in libertà e potrà coronare il suo sogno d'amore con Madelon. L'emozione di questi istanti è talmente forte da impedire alla dama di proferire alcuna parola, particolare che il traduttore omette di esprimere.

Hoffmann:

«Die Scuderi, der die Tränen aus den Augen stürzten, keines Wortes mächtig, wollte sich dem Könige zu Füßen werfen.»¹

¹ *Mademoiselle de Scudéry*, p.75.

² *Das Fräulein von Scuderi*, p.816. Versione italiana: «-Siate umano! -fu tutto ciò che riuscì a balbettare faticosamente, alzandosi.» (*La signorina di Scudéry*, p.610)

³ *Mademoiselle de Scudéry*, p.83.

Loève-Veimars:

«Mademoiselle fondit en larmes et voulut se jeter aux genoux du roi.»²

Il traduttore evita inoltre di riprodurre l'ironia con cui Mademoiselle parla di se stessa, forse nel timore di sminuire il personaggio e la sua dignità di gran dama e di donna di lettere stimata. Nel passaggio che segue viene in particolare soppresso il giudizio non troppo lusinghiero che la donna esprime nei confronti della propria produzione letteraria, giudizio che il traduttore deve avere considerato indelicato, ai limiti dell'offensivo. Sopprimendo questa frase inoltre Loève-Veimars, coerentemente con le scelte operate in altri luoghi del testo, elimina un ulteriore riferimento all'attività poetica di Mademoiselle de Scudéry, notazione che il traduttore giudica incompatibile con la verità storica. Il traduttore espunge anche la frase finale del passaggio nella quale Mademoiselle de Scudéry, dando prova di grande modestia e umiltà, asserisce di avere frequentato la corte di Luigi XIV solo in rare occasioni; è probabile che Loève-Veimars abbia ritenuto incongruente e non veridica anche questa affermazione.

Hoffmann:

«Wem kann was an dem Tode einer Person von drei und siebzig Jahren, die niemals andere verfolgte als die Bösewichter und Friedenstörer in den Romanen, die sie selbst schuf, die mittelmäßige Verse macht, welche niemandes Neid erregen können, die nichts hinterlassen wird, als den Staat des alten Fräuleins, das bisweilen an den Hof ging.»³

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.851. Versione italiana: «-La Scudéry, con gli occhi pieni di lacrime, incapace di parlare, fece per prosternarglisi ai piedi [...].» (*La signorina di Scudéry*, p.636)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.116.

³ *Das Fräulein von Scuderi*, p.796. Versione italiana: «E chi può voler la morte d'una donna di settantatre anni che i cattivi soggetti e i seccatori si è limitata a perseguitarli nei suoi romanzi?...Che scrive versi mediocri e non certo tali da suscitare l'invidia di chicchessia...e non lascerà nulla all'infuori del guardaroba d'una vecchia signorina, invitata a corte di tanto in tanto [...]?» (*La signorina di Scudéry*, p.595)

Loève-Veimars:

«A qui pourrait servir la mort d'une personne de soixante-treize ans qui n'a jamais attaqué de brigands et de larrons que ceux qu'elle a créés dans ses romans, et qui ne laissera à ses héritiers que les atours d'une vieille demoiselle.»¹

Loève-Veimars descrive in modo impreciso anche l'aspetto esteriore di Mademoiselle de Scudéry, in particolare il sontuoso abbigliamento con il quale la dama si presenta al cospetto del re, presso la dimora di Madame de Maintenon. La semplificazione operata da Loève-Veimars denota da parte sua la mancata comprensione dell'importanza cruciale che questa scena ricopre nell'economia dell'intero racconto: così abbigliata, con il suo vestito nero e la collana di Cardillac, Mademoiselle de Scudéry fa un'entrata teatrale che le garantisce la piena attenzione del re - predisponendo così sua altezza ad ascoltare il suo racconto- e che le offre lo spunto per narrare, come fosse un *Detective Story*, la tragica vicenda dell'omicidio dell'orafo.

Hoffmann:

«Sie kleidete sich in eine schwarze Robe von schwerem Seidenzeug, schmückte sich mit Cardillacs köstlichem Geschmeide, hing einen langen, schwarzen Schleier über, und erschien so in den Gemächern der Maintenon [...]. »²

Loève-Veimars:

¹ *Mademoiselle de Scudéry*, p.64.

² *Das Fräulein von Scuderi*, pp.846-847. Versione italiana: «Indossò un abito di pesante seta nera, si adornò coi preziosi gioielli di Cardillac, si avvolse in un ampio velo, pure nero e si recò dalla Maintenon [...]» (*La signorina di Scudéry*, p.632)

«Elle s’habilla d’une longue robe de soie noire, se para des précieux bijoux de Cardillac, et se présenta dans les appartements de madame de Maintenon.»¹

Nella versione francese viene inoltre soppressa la frase con la quale Olivier, ringraziando Mademoiselle de Scudéry per il suo prezioso aiuto e il suo costante sostegno, si rivolge a lei chiamandola madre. Loève-Veimars deve avere giudicato sconveniente un simile appellativo, forse perché troppo confidenziale o perché in contrasto con l’immagine che i lettori francesi hanno della signorina di Scudéry, nota come scrittrice e come animatrice dei salotti letterari della Parigi del XVII secolo. In questo modo il traduttore non fa altro che anteporre, come già in altri casi, la figura storica e reale di Mademoiselle de Scudéry a quella fittizia creata dalla penna dello scrittore tedesco. Loève-Veimars misconosce dunque il ruolo che il personaggio ricopre nel racconto di Hoffmann, il suo assurgere a figura materna a partire dal momento in cui scopre la vera identità di Olivier e il conseguente atteggiamento protettivo e difensivo che la dama assume nei confronti del giovane e della sua amata.

Hoffmann:

«O ich habe es ja gewußt, daß Ihr, Ihr allein mir den Gatten retten würdet, rief Madelon. Ach der Glaube an Euch, meine Mutter, stand ja fest in meiner Seele, rief Olivier, und beide küßten der würdigen Dame die Hände.»²

Loève-Veimars :

¹ *Mademoiselle de Scudéry*, p.112.

² *Das Fräulein von Scuderi*, p.852. Versione italiana: «-O, lo sapevo che voi, voi sola, avreste salvato il mio sposo!...-esclamava Madelon. -Ho sempre avuto una fede incrollabile in voi, madre mia!...-ripeteva Oliviero; e insieme coprivano di baci, bagnavano di lacrime le mani della venerata signora.» (*La signorina di Scudéry*, pp.636-637)

«Oh ! je l'avais bien pressenti que vous, vous seule, sauveriez Olivier !
s'écria Madelon. Et ils arrosèrent de leurs larmes¹ les mains de la bonne
demoiselle.»²

Il traduttore semplifica profondamente anche il ritratto dei due domestici, La Martinière e Baptiste, che Hoffmann dipinge con fine ironia. Ad essere presa di mira dall'autore è soprattutto la loro paura irrazionale e superstiziosa, che li induce ad avere una visione distorta della realtà.

La Martinière, che di notte sente bussare in modo concitato alla porta di casa, fa i più cupi presagi mentre scende nel vestibolo per verificare di chi si tratti. Quando lo sconosciuto mette piede in casa ed estrae il suo stiletto per deciderla a farlo salire nella stanza della padrona di casa, la povera donna è talmente impaurita che quasi viene meno. Nella versione francese invece non viene detto nulla circa lo stato d'animo della cameriera (il sintagma «auf die zum Tode geängstete Frau» è solo tiepidamente e impropriamente reso da «pauvre servante», espressione che non contiene affatto il tratto semantico della paura).

Hoffmann:

«Und damit zog er, giftige Blicke schießend, auf die zum Tode geängstete Frau, das Stilet heraus.»³

Loève-Veimars :

«En parlant ainsi, il lança des regards terribles à la pauvre servante et tira son poignard.»⁴

¹ La scena d'addio tra Madelon, Olivier e Mademoiselle viene resa più drammatica nella versione francese: i due giovani non si limitano a baciare le mani della dama in segno di affetto e ringraziamento («[...] Und beide küßten der würdigen Dame die Hände »), ma versano copiose lacrime («Et ils arrosèrent de leurs larmes les mains de la bonne demoiselle »).

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.117.

³ *Das Fräulein von Scuderi*, p.783. Versione italiana: «[...] E fulminando la povera donna con occhiate piene di veleno, trasse lo stiletto.» (*La signorina di Scudéry*, p.586)

⁴ *Mademoiselle de Scudéry*, p.52.

Quando La Martinière racconta alla sua signora gli eventi di quella notte funesta, lo fa con toni forti e melodrammatici, ai limiti del parossismo. Hoffmann si prende bonariamente gioco del carattere ingenuo della donna, della sua propensione a rivestire gli eventi della vita quotidiana con una patina romanzesca. Il traduttore sembra infastidito dal modo ironico, quasi maligno con cui l'autore tratta il suo personaggio, oppure prova disagio di fronte alla strana commistione di tragico e comico che si registra in alcuni passaggi del racconto (e che è tipica della poetica hoffmanniana) perciò procede ad alcune soppressioni che privano il testo di tutta la sua verve.

Hoffmann:

«Alle die Greuel der Zeit schilderte nun die Martiniere mit den lebhaftesten Farben, als sie am andern Morgen ihrem Fräulein erzählte, was sich in voriger Nacht zugetragen.»¹

Loève-Veimars:

«La Martinière raconta le lendemain à sa maîtresse, ce qui s'était passé dans la nuit.»²

Non meno buffa è la scena all'interno della carrozza, con una La Martinière che fatica a tornare in sé dopo la paura causata dall'irruzione brusca di Olivier all'interno della vettura; Hoffmann descrive dettagliatamente la reazione spaventata della donna (particolare su cui Hoffmann insiste utilizzando ben due sostantivi, «Angst und Entsetzen»), il suo tremore convulso («zitternd und bebend») e il gesto con cui si avvinghia alla padrona («sich kramphaft festklammernd an die Herrschaft») in cerca di protezione da un pericolo che però è ormai ben lontano! La versione di

¹ *Das Fräulein von Scudery*, p.795. Versione italiana: «La mattina dopo La Martinière, nel riferire alla signorina quanto era accaduto durante la notte, tornò a dipingerle a fosche tinte tutti gli orrori di quei tempi calamitosi.» (*La signorina di Scudéry*, p.595)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.63.

Loève-Veimars è invece molto condensata, e si limita a riferire della paura provata dalla cameriera, senza però perdersi in particolari.

Hoffmann:

«Die Scuderi goß ihr Riechfläschchen über die ohnmächtige Frau aus, die endlich die Augen aufschlug und zitternd und bebend, sich kramphaft festklammernd an die Herrschaft, Angst und Entsetzen im bleichen Antlitz, mühsam stöhnte.»¹

Loève-Veimars :

«Mademoiselle de Scudéry versa toutes ses eaux de senteur sur la pauvre femme de chambre, qui ouvrit enfin les yeux, et murmura péniblement, la pâleur et l'effroi sur son visage.»²

Altrettanto gustoso è il ritratto che Hoffmann fa di Baptiste, prendendosi gioco, ma sempre in modo garbato, della sua eccessiva codardia; il domestico viene in particolare descritto nel momento in cui consegna la misteriosa cassetta a Mademoiselle de Scudéry, che a suo dire potrebbe celare una minaccia mortale per la padrona. Baptiste, pallido, tremante e quasi ammutolito per l'apprensione («kaum sprechen konnte»), si nasconde in un angolo della stanza e comincia a tormentare nervosamente il cappello fra le dita («und vor Angst und Beklommenheit die Nachtmütze in den Händen knetend»); il suo atteggiamento impaurito, che fa eco a quello della cameriera, è ancor più divertente e ridicolo se messo a confronto con la serafica tranquillità di Mademoiselle de Scudéry, che non si scompone affatto e apre senza alcuna esitazione il famigerato oggetto. Loève-Veimars rifiuta anche in questo caso di seguire pedissequamente l'autore e si astiene

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.807. Versione italiana: «La Scudéry spruzzò tutto il contenuto della sua fialetta di profumo sulla donna svenuta, e questa finalmente aprì gli occhi. Pallida, terrorizzata, tremante, aggrappandosi spasmodicamente alla padrona [...]» (*La signorina di Scudéry*, p.603)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.74.

dal registrare il crescendo di emozioni che investono il povero vecchio (tramite l'espunzione delle frasi che abbiamo qui di seguito sottolineate).

Hoffmann:

«Sowohl sie als Baptiste, der ganz verblaßt in der Ecke stand, und vor Angst und Beklommenheit die Nachtmütze in den Händen knetend, kaum sprechen konnte, baten das Fräulein auf das wehmütigste um aller Heiligen willen, doch nur mit möglichster Behutsamkeit das Kästchen zu öffnen.»¹

Loève-Weimars :

«Elle supplia, au nom de tous les saints, mademoiselle de Scudéry de n'ouvrir cette boîte qu'avec les précautions les plus grandes, et Baptiste, pâle et retiré à l'extrémité de la chambre, joignit ses instances à celle de la chambrière.»²

Loève-Weimars semplifica altre due scene di cui sono protagonisti i due domestici, in cui vengono nuovamente focalizzati i loro sentimenti e le loro reazioni; in entrambi i casi Hoffmann, che fino a questo momento ha dipinto i due personaggi con tono divertito, li ritrae invece con estrema serietà, mettendo in evidenza la loro generosità, il loro attaccamento alla padrona e la lealtà di cui danno prova nei suoi confronti.

Il traduttore non fa alcun cenno al dolore e allo sconcerto che provano La Martinière e Baptiste nel vedere la loro padrona in preda allo sconforto dopo che questa ha appreso quale sia l'origine della misteriosa cassetta.

Hoffmann:

¹ *Das Fräulein von Scudery*, p.795. Versione italiana: «Baptiste, pallido, imbarazzato, impaurito, se ne stava in un angolo ritorcendo la berretta da notte con le mani; quasi non riusciva a parlare, tuttavia si unì alla Martinière nel supplicare la signorina, col pianto nella voce, di aprir l'astuccio con la massima precauzione, per l'amor di tutti i santi!...» (*La signorina di Scudéry*, p.595)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.63.

«[...] Die Martiniere und Baptiste ganz verwirrt und beklommen nicht wußten, wie ihrer guten Herrschaft beistehen.»¹

Loève-Weimars:

«[...] La Martinière et Baptiste ne savaient comment soulager la douleur de leur bonne maîtresse.»²

La Martinière e Baptiste condividono la felicità che prova la loro padrona nel momento in cui viene comunicata la notizia della scarcerazione di Olivier:

«Die Martiniere kam der Scuderi entgegen mit raschen Schritten, hinter ihr her Baptiste, Beide mit vor Freude glänzenden Gesichtern, beide jauchzend, schreiend.»³

Il traduttore condensa il passaggio che descrive l'atteggiamento dei due domestici: nella sua versione non viene fatto alcun cenno alla fretta con cui i due raggiungono la padrona di casa («mit raschen Schritten»), quale segno dell'eccitazione che provano, né alla gioia che brilla sui loro visi («Beide mit vor Freude glänzenden Gesichtern»), né ai loro gesti di esultanza («beide jauchzend»).

«La Martinière vint au-devant de mademoiselle de Scudéry ; elle était suivie de Baptiste. Tous deux crièrent [...]»⁴

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.797. Versione italiana: «La Martinière, Baptiste, confusi, interdetti, non sapevano come consolare la loro buona padrona così addolorata.» (*La signorina di Scudéry*, p.596)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.65.

³ *Das Fräulein von Scuderi*, p.852. Versione italiana: «La Martinière andò incontro alla padrona quasi di corsa, e dietro di lei Baptiste, entrambi esultanti, raggianti di gioia, gridano [...]» (*La signorina di Scudéry*, p.636.)

⁴ *Mademoiselle de Scudéry*, p.117.

Il traduttore si comporta ben diversamente con Olivier e Madelon, i cui ritratti sono restituiti con scrupolo e attenzione; questo è da ascriversi probabilmente alla centralità che Loève-Veimars vuole conferire ai due personaggi e alla loro storia d'amore, che ha invece un ruolo secondario nel racconto originale, scelta traduttiva che si spiega probabilmente con l'intento di compiacere i gusti del pubblico. Nella versione francese la scena dell'incontro tra Olivier e Mademoiselle de Scudéry nella dimora di quest'ultima focalizza l'attenzione proprio sui due amanti, sulla disperazione della fanciulla che non si rassegna alla sua triste sorte, e sul povero Olivier, condotto di nuovo in carcere dal meschino Desgrais. Nel testo originale il narratore si limita invece a constatare che, una volta terminato il colloquio fra Olivier e Mademoiselle, i due innamorati devono separarsi. Per contro il traduttore sopprime una frase che evidentemente reputa superflua, nella quale il narratore tedesco spiega il motivo per cui è necessario riportare Olivier in prigione prima che faccia giorno («da ohne Aufsehen zu erregen das später nicht geschehen könne»).

Hoffmann:

«Desgrais klopfte leise an die Türe des Gemachs und erinnerte, daß es Zeit sei, Olivier Brusson fortzuschaffen, da ohne Aufsehen zu erregen das später nicht geschehen könne. Die Liebenden mußten sich trennen.»¹

Loève-Veimars :

«Desgrais frappa doucement à la porte de la chambre, et rappela qu'il était temps d'emmener Brusson. On se peint facilement le désespoir de Madelon en apprenant l'affreuse vérité. Enfin on les sépara, et Desgrais emmena son prisonnier.»²

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.840. Versione italiana: «Desgrais bussò piano alla porta e ricordò che era ora di condurre via Oliviero Brusson perchè più tardi sarebbe stato impossibile farlo senza dare nell'occhio. I due innamorati dovettero separarsi.» (*La signorina di Scudéri*, p.627)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.106.

Mademoiselle de Scudéry sembra possedere tutti i requisiti necessari per solleticare l'interesse e la curiosità di Loève-Veimars: è un racconto avventuroso, pieno di *coups de théâtre*, avente come scenario la Francia del secolo di Luigi XIV. Loève-Veimars, che ha alle spalle un'onorata carriera come traduttore di romanzi storici, si compiace nell'accentuare il *côté* documentario della vicenda; questo è anzitutto visibile nella "cura" e nello zelo con cui corregge il testo di partenza, nel momento in cui ritiene che Hoffmann abbia travisato la realtà dei fatti. Il traduttore non comprende che *Das Fräulein von Scuderi*, pur essendo un racconto ispirato a cronache storiche, pur riproducendo con scrupolo la società e la mentalità del secolo di Luigi XIV, come recita anche il sottotitolo, è anche e soprattutto un racconto hoffmanniano, una *Künstlergeschichte* che pone al centro la vita artistica e immaginaria dell'individuo. Il procedimento di semplificazione e distorsione di cui soffre il personaggio di Mademoiselle de Scudéry finisce con l'occultare l'importanza della riflessione di tipo estetico che Hoffmann conduce anche in questo racconto: il ruolo di "investigatore" che la venerabile dama ricopre nella storia è secondario rispetto al suo ruolo di artista, di donna di lettere; la sua fine intelligenza, la sua sagacia e la sua abile retorica di scrittrice la mettono in grado di risolvere una situazione intricata e complessa che, prima del suo intervento, non lasciava intravedere alcuna soluzione positiva. Loève-Veimars, che in questa particolare circostanza dà prova di riprodurre la trama del seppur lungo racconto con una certa attenzione (e questo nonostante alcune negligenze e imprecisioni che abbiamo cercato di segnalare puntualmente, come la condensazione del passaggio relativo all'epilogo della vicenda), si astiene dal conferire al tema artistico-letterario la dovuta rilevanza: benché nella sua versione non vengano espunti né il testo della poesia arguta con cui Mademoiselle replica alla supplica degli amanti confederati, né il racconto pieno di suspense con cui la dama "traveste", agli occhi del re, la vicenda tragica e dolorosa di Olivier e Madelon, il traduttore si astiene però dal porre troppa enfasi

sull'abilità poetica di Mademoiselle de Scudéry, un tema su cui il narratore dell'originale insiste invece in più occasioni. Per il traduttore è inaccettabile che Mademoiselle de Scudéry, ben nota al lettorato francese come autrice di romanzi, venga invece dipinta dallo scrittore tedesco come una poetessa; nella sua versione viene dunque eliminato ogni esplicito riferimento alla presunta attività poetica della dama, per non destare lo stupore e lo smarrimento del pubblico coevo. Il traduttore, in questo sospinto probabilmente dalla fretta incalzante con cui deve procedere nel suo lavoro, restituisce anche con una certa imprecisione l'entrata plateale di Mademoiselle de Scudéry in casa di Madame de Maintenon, al cospetto del re; nella versione francese l'abbigliamento sfarzoso della dama viene descritto con una certa negligenza, sminuendo in questo modo il valore simbolico che gli viene invece attribuito nel testo di partenza: l'arguta Mademoiselle de Scudéry intende creare un'atmosfera di piacevole intrattenimento nel salone, qual è quella che precede una rappresentazione teatrale o la narrazione di una storia, in modo da ben disporre il sovrano ad ascoltare e a prestare attenzione a ciò che gli verrà raccontato. Il *Künstlertum* di Mademoiselle de Scudéry è evidente non solo nel modo in cui la donna sa far uso degli artifici retorici e narrativi, ma anche nell'abilità con cui sa preparare il proprio pubblico ad accogliere con benevolenza le storie che racconta.

Das Fräulein von Scuderi è anche un racconto dominato da un profondo senso di mistero: l'enigma iniziale viene sciolto grazie al racconto di Olivier, che rivela il nome del vero e unico responsabile dei delitti che insanguinano la città di Parigi; la spiegazione razionale fornita dal giovane non è però sufficiente a fugare quel senso di vaga inquietudine che la storia ingenera nel lettore e che permane anche al di là della fine del racconto. Mademoiselle incarna l'artista romantico che, con la sua sensibilità non comune, cerca di scovare cosa si nasconde dietro il velo fallace e menzognero della realtà; a guidarla in questo suo cammino di scoperta non sono né la ragione né la logica analisi dei fatti, bensì un "mezzo" irrazionale

come l'intuito, il presentimento (*Ahnung*). La dama, grazie al suo "occhio interiore", riesce a vedere oltre le apparenze, mettendo così a nudo la doppiezza della realtà, denunciando l'insanabile contrasto che sussiste tra ciò che è e ciò che sembra. La fisionomia e lo strano atteggiamento di Cardillac sono per lei un segno inequivocabile del *Doppelsein* del personaggio, che nasconde accuratamente la sua sinistra natura diabolica dietro una rispettabilità tutta borghese.¹ Della visione metafisica di Hoffmann rimane poca cosa nella versione francese: Loève-Veimars, limitandosi a interpretare il racconto come una *histoire criminelle* che si svolge sullo sfondo della Francia del XVII secolo, cerca di eludere la presenza del soprannaturale, del *Wunderbar* attraverso una quasi sistematica espunzione di tutto ciò che rimanda al misterioso, al diabolico, allo spettrale; il traduttore evita accuratamente di associare Cardillac e suoi illustri predecessori come Exili, La Brinvilliers e Sainte-Croix all'inquietante regno degli inferi; la loro malvagità e perversità, per quanto sinistre, non hanno per il traduttore nulla di sovrumano. La cupa e imperscrutabile fatalità, che governa la vita degli uomini conducendoli alla rovina e alla distruzione, assume nella traduzione i tratti della Provvidenza, che salvaguarda con cristiana benevolenza le povere e misere creature umane; il racconto non perde dunque soltanto il suo afflato tragico, ma acquista anche un tono vagamente moralizzatore che è assolutamente sconosciuto a Hoffmann.

Nella versione francese viene anche in qualche modo alterato l'equilibrio tra i personaggi: Mademoiselle de Scudéry, che nell'originale è la vera e indiscussa protagonista della storia, perde un po' del suo spessore e della sua rilevanza, mentre Olivier e Madelon, ai quali Hoffmann riserva un ruolo di secondaria importanza, acquistano maggiore peso nella versione francese. La necessità di tralasciare tutto ciò che rischia di rallentare il ritmo narrativo induce Loève-Veimars ad espungere o a condensare quelle porzioni di testo in cui il narratore dell'originale si sofferma a descrivere i

¹ L. Pikulik, op.cit., 171-172.

sentimenti e i moti d'animo del personaggio. Nel testo di partenza Mademoiselle de Scudéry è una personalità complessa, un temperamento dalle mille sfumature, in cui l'intelligenza e l'arguzia si sposano con la semplicità, la benevolenza, la sincerità e una buona dose di leggerezza; è una donna sensibile che vive con intensa partecipazione i dolori e le gioie altrui: la malvagità di personaggi come Cardillac, La Reynie e Desgrais la fanno rabbrivire per l'orrore, la disperazione sul volto innocente e innamorato di Madelon provoca le sue lacrime, la notizia della liberazione di Olivier la fa esultare di felicità. Nella versione di Loève-Weimars si fatica a cogliere la complessità del temperamento di Mademoiselle de Scudéry dato che alcuni tratti del suo carattere così come alcune sue intense reazioni emotive sono passati sotto silenzio oppure fortemente attenuati; il traduttore è soprattutto restio a seguire l'autore quando questi rappresenta una Mademoiselle de Scudéry che, dando prova di straordinaria autoironia, si prende gioco di se stessa, sia in qualità di scrittrice, designando la propria produzione in termini di mediocrità, che in qualità di donna, burlandosi della propria età avanzata. Questa *retenue* del traduttore è da spiegarsi probabilmente con il desiderio di non intaccare l'immagine che la Francia ha di questa illustre protagonista della storia e della letteratura del XVII secolo. Le parti del racconto che hanno meno a soffrire degli interventi di soppressione del traduttore sono quelle che riguardano Olivier e Madelon; è verosimile ipotizzare che il traduttore, nel tentativo di accondiscendere alle aspettative e ai desideri del suo pubblico, abbia scelto di sminuire l'importanza del personaggio di Mademoiselle de Scudéry per conferire invece maggiore spessore all'intricata storia d'amore che vede coinvolti la bella figlia dell'orafo e il giovane apprendista.

Loève-Weimars è restio a seguire scrupolosamente l'autore non solo quando questi riserva un trattamento ironico nei confronti dei propri personaggi (pensiamo a La Martinère e Baptiste, in particolare), ma anche e soprattutto quando i suoi giudizi critici e severi vengono rivolti alla società francese del XVII secolo e a figure che di quel mondo sono state, in positivo o in

negativo, le indiscusse protagoniste; il traduttore si vede così costretto a “riabilitare” non solo turpi personaggi come La Brinvilliers, famigerata avvelenatrice nonché donna scostumata e perversa, ma anche e soprattutto esponenti del potere come Desgrais, La Reynie e Argenson, di cui Hoffmann denuncia senza alcuno scrupolo la crudeltà, l’inettitudine e il temperamento intrigante.

Alla necessità di procedere in fretta e di non offendere la suscettibilità del proprio lettorato si unisce la volontà di chiarezza: alla tendenza alla soppressione si sovrappone infatti quella di aggiungere alcuni elementi al testo di partenza (che possono corrispondere ad una sola parola, ad un sintagma, ma anche ad intere frasi) per esplicitare ciò che nell’originale rimane vago, oscuro e impreciso. Il traduttore impone così al testo di partenza la legge della logica, della razionalità e della verosimiglianza, distruggendo quel chiaroscuro, quel potere suggestivo che sono tipici dei racconti hoffmanniani, come nell’esempio che segue:

«Voller Wut springe ich auf - werfe den Mantel um -steige herab die gemeine Treppe -fort durch die Mauer nach der Straße Nicaise.»¹

Questa la versione più “trasparente” di Loève-Veimars:

«Je m’élance hors de mon lit, plein de rage, je me couvre d’un manteau, je descends l’escalier secret, je franchis l’ouverture de la muraille, et je me trouve dans la rue Saint-Nicaise.»²

Questa intenzione è del resto già implicitamente dichiarata nel *découpage* del testo, che al lungo, ininterrotto fluire della narrazione dell’originale sostituisce un racconto strategicamente sezionato in brevi capitoli numerati.

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.835. Versione italiana: «Fremante di rabbia balzai dal letto, mi gettai addosso il mantello, scesi la scala segreta, uscii attraverso il muro nella rue Nicaise.» (*La signorina di Scudéry*, p.623)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.100.

La tendenza all'attenuazione che si rileva sul piano semantico trova il suo corrispettivo nell'appiattimento e nell'indebolimento a livello stilistico, ambito nel quale si registrano alcune interessanti alterazioni rispetto al testo originale. Come abbiamo avuto modo di rilevare in più occasioni, Loève-Weimars sembra provare un certo imbarazzo di fronte ad un tratto caratteristico dello stile di Hoffmann, le coppie di aggettivi, avverbi, sostantivi e verbi, che l'autore utilizza con frequenza per catturare le minime sfumature di un personaggio, di una situazione, di uno scenario. Nella maggior parte dei casi si riscontra una soppressione pressoché sistematica di uno dei due elementi, abbiano essi oppure no valore di sinonimi, come negli esempi che seguono. Il primo caso di duplice aggettivo che ci apprestiamo a illustrare è utilizzato da Hoffmann in riferimento alla cameriera La Martinière; i due elementi, aventi un significato molto vicino fra loro, servono ad enfatizzare, non senza ironia, il tono autoritario che la donna cerca di assumere per spaventare lo sconosciuto che bussa alla porta. Il suo tentativo però non risulta molto convincente ed ottiene anzi l'effetto contrario, mettendo a nudo tutto il timore che agita la cameriera.

Hoffmann:

«Sie warf die Türe ihres Gemachs, die sie offen gelassen, schnell zu, trat vor dieselbe und sprach stark und fest [...]»¹

Loève-Weimars, ritenendo inutile ripetere per ben due volte il medesimo concetto, e dando prova dunque di non riconoscere la sfumatura stilistica di questa costruzione, elimina uno dei due aggettivi:

«Elle ferma rapidement la porte de la salle qui était entrouverte, et s'avancant devant l'étranger, elle lui dit d'une voix ferme [...]»¹

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.782. Versione italiana: «Aveva lasciato aperta la porta della sua camera; la richiuse, vi si pose davanti e disse con grande fermezza [...]» (*La signorina di Scudéry*, p.586)

Hoffmann utilizza due aggettivi separati da una virgola per descrivere la forte corporatura di Cardillac, ridicolmente sproporzionata rispetto alla ridotta altezza del personaggio; anche in questa circostanza il traduttore non si rende conto che la ripetizione non è ridondante, ma intende creare un preciso effetto stilistico di ironia, perciò conserva solo uno dei due aggettivi.

Hoffmann:

«Eher klein als groß, aber breitschultrig und von starkem, muskulösem Körperbau hatte Cardillac, hoch in die funfziger Jahre vorgerückt, noch die Kraft, die Beweglichkeit² des Jünglings.»³

Loève-Veimars:

«D'une petite stature, mais large d'épaules et d'une structure musculeuse, Cardillac à cinquante ans, avait conservé toute la vigueur et l'agilité d'une jeune homme.»⁴

Lo stesso dicasi per le costruzioni avverbiali, come nell'esempio che segue, in cui a parlare è Baptiste:

«Frau Martiniere, denk ich, hat einen leisen Schlaf, die wird's wohl hören, wenn ich leise und säuberlich anpoche an die Haustüre [...].»⁵

Loève-Veimars procede anche in questo caso all'espunzione di uno dei due elementi, perciò utilizza nella sua versione un solo avverbio:

¹ *Mademoiselle de Scudéry*, pp.51-52.

² Da notare come la coppia di sostantivi («die Kraft, die Beweglichkeit») venga invece riprodotta nella versione francese («la vigueur et l'agilité»).

³ *Das Fräulein von Scuderi*, p.799. Versione italiana: «Piccolotto, largo di spalle, di corporatura forte e muscolosa Cardillac, benché già cinquantenne conservava ancora il vigore e la mobilità di un giovanotto.» (*La signorina di Scudéry*, p.597)

⁴ *Mademoiselle de Scudéry*, p.66.

⁵ *Das Fräulein von Scuderi*, p.784. Versione italiana: «"La signora Martiniere", ho pensato, "ha il sonno leggero...anche se busso piano con garbo, sente [...].» (*La signorina di Scudéry*, p.587)

«-Dame Martinière, me dis-je, a un sommeil léger, elle m'entendra bien si je frappe doucement à la porte.»¹

Così viene descritto nel testo di partenza l'atteggiamento di dolcezza che re Luigi XIV ha nei confronti della bella e innocente Madelon :

«Eine Röte überflog sein Gesicht, sein Blick streifte bei der Maintenon vorüber,² er las die Supplik, die Madelon ihm überreicht, und sprach dann mild und gütig: Ich will's wohl glauben, daß du, mein liebes Kind, von deines Geliebten Unschuld überzeugt bist [...].»³

Così invece in Loève-Veimars:

«Une profonde rougeur couvrit son [du roi] front, il lança un regard à Madame de Maintenon, lut la supplique que Madelon lui avait remise, et dit avec bonté: -Je veux bien croire, ma chère enfant, que tu es convaincue de l'innocence de ton amant [...].»⁴

Il traduttore sembra essere costantemente imbarazzato di fronte a simili costruzioni al punto da trascurare uno dei due elementi della coppia anche quando non si tratta di sinonimi, come negli esempi che proponiamo qui sotto.

Nel primo caso il narratore descrive il contegno deferente di Cardillac quando questi si trova al cospetto di Mademoiselle de Scudéry:

¹ *Mademoiselle de Scudéry*, p.53.

² Nella versione francese il verbo «vorüberstreifen», che indica la leggerezza e la fugacità con cui lo sguardo del re si posa su Madame de Maintenon, è reso alquanto imperfettamente dal francese «lança», che si limita a designare il gesto del guardare senza però precisarne le modalità. Sarebbe stato opportuno aggiungere una determinazione tramite un aggettivo o un avverbio.

³ *Das Fräulein von Scuderi*, p.849. Versione italiana: «Il re [...] si imporporò di un fugace rossore, sfiorò appena la Maintenon con uno sguardo, lesse la supplica portagli da Madelon e disse quindi con voce piena di indulgente tenerezza: -Voglio credere che tu, cara bambina, sia convinta dell'innocenza del tuo innamorato.» (*La signorina di Scudéry*, p.634)

⁴ *Mademoiselle de Scudéry*, p.114.

«[...] Neigte er [Cardillac] sich zuerst tief und ehrfurchtsvoll von dieser ehrwürdigen Dame, und wandte sich dann erst zur Marquise.»¹

Loève-Weimars omette di descrivere la profondità dell'inchino di Cardillac («tief»), che ha qualcosa di grottescamente esagerato, per conservare solo l'avverbio che indica l'atteggiamento ossequioso dell'orafo:

«[Cardillac] s'inclina respectueusement devant elle avant que de saluer la marquise.»²

Lo stesso dicasi per il seguente enunciato, che descrive in che modo Claude Patru, il vicino di casa di Cardillac, trascorre le sue notti insonni:

«Meister Claude an den Tisch mit einer alten Chronik, in der sie las, während der Alte seinen Gedanken nachhängend bald sich in den Lehnstuhl setzte, bald wieder aufstand, und um Müdigkeit und Schlaf³ zu gewinnen, im Zimmer leise und langsam auf und ab schritt.»⁴

Nonostante gli avverbi in questione indichino due modi di procedere ben distinti (la delicatezza dell'incedere il primo, la lentezza il secondo), il traduttore ne conserva solamente uno:

«Elle [la gouvernante] revint s'asseoir auprès de maître Claude et lui lut une ancienne chronique, tandis que le vieillard se livrait à ses pensées, tantôt se jetait dans un fauteuil, tantôt se relevait et se promenait lentement dans la chambre, pour gagner de la fatigue et du sommeil.»⁵

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.802. Versione italiana: «[Cardillac] si inchinò profondamente, con rispettoso ossequio, prima a lei che alla padrona di casa.» (*La signorina di Scudéry*, p.600)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.69.

³ In questo caso vengono conservati i due sostantivi «Müdigkeit und Schlaf», che Loève-Weimars rende opportunamente con «fatigue et [...] sommeil».

⁴ *Das Fräulein von Scuderi*, p.815. Versione italiana: «[La domestica] sedette accanto a mastro Claude a leggere un'antica cronaca, mentre il vecchio, seguendo il filo dei propri pensieri, continuava a sedersi, ad alzarsi, a passeggiare piano piano su e giù per la camera, nella speranza di stancarsi e farsi venire sonno.» (*La signorina di Scudéry*, p.609)

⁵ *Mademoiselle de Scudéry*, p.81.

Anche il tratto stilistico della coppia di sostantivi soffre spesso di condensazioni e semplificazioni, come nell'esempio qui di seguito proposto.

Hoffmann parla di ladri e assassini per riferirsi ai delinquenti che seminano il terrore a Parigi, mentre Loève-Veimars menziona solo una delle due famigerate categorie di malfattori (oltre ad omettere l'aggettivo «verruht»):

«Nun ist es gewiß, sprach die Scuderi, als sie dies gelesen, daß, mag der geheimnisvolle Mensch auch wirklich zu der Bande verruchter Diebe und Mörder gehören, er doch gegen mich nichts Böses¹ im Schilde führt.»²

Loève-Veimars:

«-Il est bien certain, dit mademoiselle de Scudéry après la lecture du billet, il est bien certain que l'homme mystérieux, fût-il de la bande des assassins, ne médite rien contre moi.»³

Non mancano esempi relativi alle coppie di verbi; anche in questo caso Loève-Veimars procede alla soppressione di uno dei due elementi, sia quando si tratta di due quasi sinonimi, come nel caso che segue:

«Nicht langer dauert, so kommt singend und trillierend ein Mann daher mit leuchtendem Federbusch und klirrenden Sporen. »⁴

Loève-Veimars:

¹ Nella versione francese non si fa alcun cenno al concetto di Male, veicolato nell'originale dall'aggettivo sostantivato «Böse».

² *Das Fräulein von Scuderi*, p.807. Versione italiana: «-Adesso una cosa è certa, -disse la Scudéry quando ebbe finito di leggere. -Anche se quel misterioso individuo appartiene alla famigerata banda di criminale non nutre alcuna cattiva intenzione nei miei riguardi.» (*La signorina di Scudéry*, p.604)

³ *Mademoiselle de Scudéry*, p.74.

⁴ *Das Fräulein von Scuderi*, p.827. Versione italiana: «Pochi istanti dopo ecco venire un uomo dal cappello riccamente impennacchiato; avanzava cantando, fischiettando, facendo tintinnare gli speroni.» (*La signorina di Scudéry*, p.618)

«Peu de moments se sont écoulés, un homme portant sur son chapeau des plumes éclatantes, et dont les éperons retentissent fortement, arrive en chantonnant.»¹

che quando, al contrario, si tratta di verbi che designano due azioni completamente distinte tra loro; nell'esempio che ci accingiamo a presentare Hoffmann descrive la maestria di Cardillac, la sua duplice abilità nel trattare le pietre preziose e nel saperle incastonare in maniera creativa. Il traduttore si limita a designare soltanto una delle attività a cui si dedica il talentuoso orafo («enchâsser»), aggiunge però in compenso una locuzione avverbiale («avec tant de goût») con cui sottolinea il gusto, lo stile ineguagliabile che contraddistingue i suoi lavori.

Hoffmann:

«Innig vertraut mit der Natur der Edelsteine, wußte er sie auf eine Art zu behandeln und zu fassen daß der Schmuck, der erst für unscheinbar gegolten, aus Cardillacs Werkstatt hervorging in glänzender Pracht. »²

Loève-Weimars:

«Parfaitement initié à la connaissance des pierres précieuses, il savait les enchâsser avec tant de goût, que des bijoux qui n'avaient que des bijoux qui n'avaient que peu du valeur, acquéraient un éclat extrême au sortir de ses mains.»³

¹ *Mademoiselle de Scudéry*, p.93.

² *Das Fräulein von Scuderi*, p.799. Versione italiana: «Profondo conoscitore delle pietre preziose, sapeva trattarle e legarle in modo tale che anche la più insignificante delle pietre usciva dalla sua officina trasformata in un gioiello stupendo.» (*La signorina di Scudéry*, p.598)

³ *Mademoiselle de Scudéry*, p.67.

8. *L'église des jésuites (Die Jesuitenkirche in G.)*

Il racconto *L'église des jésuites* fa un percorso inverso rispetto agli altri brani da noi presi in considerazione, poiché viene dapprima pubblicato in versione integrale in volume all'interno delle *Œuvres complètes*, nel maggio del 1830 (volume VI della prima edizione, all'interno della serie dei *Contes fantastiques*, insieme al lungo racconto *Maître Martin le tonnelier et ses apprentis*), per poi venire riproposto sotto forma di estratto nel gennaio del 1836 nelle pagine dell'«Artiste»; la pubblicazione in rivista intende probabilmente tenere desta l'attenzione nei confronti dell'opera di Hoffmann, in vista dell'uscita degli ultimi volumi della ristampa delle *Œuvres complètes* nel corso di quell'anno 1836 (il racconto in questione figura nel volume VI, sempre insieme a *Maître Martin le tonnelier et ses apprentis*).

Nonostante il racconto faccia parte originariamente dei *Nachstücke* (1816-1817), Loève-Veimars lo inserisce sorprendentemente all'interno della prima serie di racconti, denominati *Contes fantastiques*, e non della seconda serie, denominata invece, con evidente calco dal tedesco di Hoffmann, *Contes nocturnes*.¹

Il racconto propone una struttura che si ripete con una certa frequenza nell'opera hoffmanniana: un io narrante, un “viaggiatore entusiasta” analogo a quello dei *Fantasiestücke*, riferisce di una strana vicenda che ruota attorno alla figura di un uomo piuttosto bizzarro, il pittore Berthold; la storia passata del misterioso artista è racchiusa tra le pagine di un manoscritto, di cui l'io narrante riesce a entrare in possesso con una certa

¹ Loève-Veimars spartisce in maniera alquanto arbitraria i “pezzi notturni” di Hoffmann all'interno del proprio piano di lavoro: *Le majorat* (*Das Majorat*), *Le sanctus* (*Das Sanctus*), *L'homme au sable* (*Der Sandmann*) e, per l'appunto, *L'église des jésuites* (*Die Jesuitenkirche in G.*) entrano a far parte dei *Contes fantastiques*, mentre *La maison déserte* (*Das öde Haus*), *Ignace Denner* (*Ignaz Denner*), *Le voeu* (*Das Gelübde*) e *Le coeur de pierre* (*Das steinerne Herz*) fanno parte della serie denominata *Contes nocturnes*, per quanto riguarda la prima edizione delle *Œuvres complètes*. Nella ristampa, che consta di soli otto volumi (contro i venti della prima edizione), figurano solo i pezzi notturni inclusi nei *Contes fantastiques*, mentre la serie denominata *Contes nocturnes* viene per intero soppressa.

fatica. Cerchiamo di ripercorrere ora un po' più nel dettaglio la trama del pezzo notturno *Die Jesuitenkirche in G.*

Durante un forzato soggiorno di alcuni giorni in una piccola città l'io narrante, nel tentativo di vincere la noia, decide di entrare in contatto con un certo professore Aloysius Walther del Collegio dei Gesuiti, conoscente di un suo intimo amico. Il professore accondiscende al desiderio del suo ospite di entrare nella Chiesa dei Gesuiti, ove il protagonista ha modo di incontrare un personaggio quanto mai bizzarro, l'abile pittore Berthold, uno straniero che si occupa della decorazione delle pareti. L'io narrante percepisce in sua presenza uno strano turbamento e rimane colpito dal senso di irrequietezza e angoscia emana quell'uomo. Quella sera stessa, verso mezzanotte, il protagonista decide di uscire in strada per una passeggiata e quando passa davanti alla chiesa dei Gesuiti, nel vedere una luce all'interno, pensa bene di entrare. Berthold sta dipingendo e lui si offre di fargli da aiutante; il pittore è allegro e vivace e dipinge con inaudita maestria. Nei suoi enigmatici discorsi dal tono amaramente ironico traspare tuttavia la disperazione di un animo tormentato, lacerato da un indicibile e segreto dolore. Man mano che si fa giorno e che la luce penetra all'interno della chiesa Berthold si fa sempre più cupo e silenzioso; col volto pallido e spettrale il pittore si allontana dal suo interlocutore, lasciandogli presagire di avere il cuore oppresso da una terribile colpa.

L'indomani il protagonista si confida con il professor Walther, esternandogli la sua inquietudine e il suo turbamento, ma mostrandosi anche curioso di apprendere qualcosa in più circa il misterioso artista. Il professore si mostra dapprima indifferente sia allo stato d'animo del suo interlocutore sia nei confronti dello strano comportamento di Berthold; decide tuttavia di mettere il suo curioso ospite al corrente della storia del pittore e per prima cosa gli mostra uno straordinario dipinto nello stile di Raffaello che viene costantemente tenuto coperto con un velo; quel quadro, rimasto incompiuto, è l'ultimo lavoro a cui si è dedicato Berthold prima di

abbandonare la strada della pittura e diventare un semplice decoratore murale. Nonostante l'opera sia di inaudita bellezza, essa viene tenuta nascosta poiché il pittore, ogni volta che la vede, cade vittima di una crisi di parossismo. Il professore dice che la strana storia di Berthold è trascritta fedelmente in un manoscritto, compilato da un giovane studente del collegio al quale Berthold, tempo prima, si era legato d'amicizia e aveva confidato le proprie disavventure. Il protagonista ottiene dal professore, non prima di avere esibito una certa insistenza, di poter leggere il famigerato manoscritto.

A questo punto della storia si innesta sul racconto principale il racconto nel racconto, vale a dire la storia, narrata in terza persona, della triste e dolorosa esistenza del pittore Berthold. Come abbiamo già avuto modo di rilevare nel precedente capitolo nella parte riservata all'analisi della *mise en page*, la versione francese mette graficamente in evidenza il passaggio dal racconto-cornice al racconto interpolato (e il conseguente cambiamento dell'istanza narrativa) tramite l'attribuzione di un titolo (*Le cahier de l'élève des jésuites*) al racconto di secondo grado, mentre Hoffmann si limita ad indicare lo stacco tramite un semplice distanziamento di qualche riga di testo.

La vicenda ha inizio con la partenza di Berthold per l'Italia, il paese delle arti, su sollecitazione del maestro Birkner. Dapprima il giovane è entusiasta e lascia la patria animato da grandi speranze; ben presto però si sente sopraffare da un senso di insicurezza e avvilito, poiché teme di non possedere quella genialità che il maestro Birkner asserisce di avere intravisto in lui. Il maestro cerca di consolarlo e confortarlo sollecitandolo a non desistere; Berthold dovrà attendere paziente che la strada più giusta si dischiuda un giorno davanti a lui. L'incontro con il paesaggista Hackert sembra dare nuovo vigore a Berthold, che diventa suo allievo entusiasta producendo con grande abilità quadri di notevole fattura. Berthold tuttavia non riesce a reprimere un'intima insoddisfazione e pian piano si fa strada in lui la convinzione che i suoi quadri manchino di vita e veridicità. Durante una mostra allestita da Hackert, Berthold viene incensato dalla folla, dai critici e dai suoi colleghi pittori, che non si stancano di cantarne le lodi; solo

un vecchio sconosciuto, abbigliato in modo alquanto curioso, esprime in maniera tacita il suo disappunto e il suo disprezzo per le opere di Berthold. Hackert lo incita a non curarsi delle critiche del bislacco Maltese e a compiacersi invece delle lodi e del successo che riscuote la sua pittura; Berthold segue il consiglio del suo maestro ma dentro di sé prova un profondo senso di frustrazione poiché le parole del vecchio hanno riaperto una ferita che da tempo lacera il suo animo. A distanza di qualche tempo Berthold incontra di nuovo il Maltese il quale lo sollecita ad abbandonare la pittura paesaggistica, a non accontentarsi della mera riproduzione della natura bensì a scoprire, a svelare il mistero profondo e recondito che la natura cela, poiché solo allora potrà dire di avere compreso il vero e superiore scopo dell'arte. Il vecchio cerca con queste dure parole di risvegliare lo spirito superiore che dorme nell'animo di Berthold, di scuotere nel profondo la sua più vera vocazione affinché il giovane non disperda il suo talento in un'arte che non è degna di questo nome.

L'incontro con il Maltese desta nell'io di Berthold una profonda inquietudine che lo induce ad abbandonare la fallace via che ha percorso fino a quel momento per lanciarsi nella scoperta della superiore conoscenza. Passato l'entusiasmo iniziale Berthold si trova a dovere fare di nuovo i conti con la propria inettitudine: proprio come a Roma qualche tempo prima anche a Napoli non gli riesce di conferire ai suoi quadri la vita che egli intravede negli originali dei grandi maestri; la disperazione e la disillusione si impadroniscono ancora di lui, in maniera sempre più prepotente. Un giorno, inaspettatamente, Berthold vede pararsi davanti ai suoi occhi una fanciulla bellissima dal volto d'angelo e in lei riconosce il suo ideale, che da tempo attende invano. L'apparizione di quella figura femminile trasforma completamente la sua esistenza: la cupa disperazione lascia il posto all'allegria e alla serenità e questo rinnovato stato d'animo lo induce a dipingere in una maniera completamente nuova; ovunque si levano voci di elogio, Hackert in particolare si felicita con lui perché riconosce che il suo allievo ha finalmente trovato la propria vera e profonda vocazione. In tutti i

suoi dipinti, benché a carattere religioso, figura la meravigliosa immagine del suo ideale, nella quale non pochi riconoscono i tratti di una fanciulla ben conosciuta in città, la principessa Angiola T...

Il pittore accoglie in malo modo simili insinuazioni e invita gli sciocchi che lo deridono a non confondere la visione meravigliosa e sovrumana che si è palesata a lui e che ha determinato la sua consacrazione artistica con una vile figura umana. All'indomani però dell'invasione napoleonica e della terribile rivoluzione che si scatena a Napoli Berthold, durante la disperata fuga da una casa data alle fiamme, si imbatte nella principessa Angiola e ha un tuffo al cuore quando riconosce in lei la figura ideale che infiamma il suo animo. Angiola lo incita a fuggire da quell'orrore e dichiara di voler essere sua; Berthold, che per qualche istante esita di fronte a quelle profferte, si abbandona poi estasiato alla voluttà terrena e decide di non separarsi mai più da quella donna incantevole. La vita matrimoniale si rivela però un tremendo inganno: l'amore della bella Angiola, lungi dal renderlo felice, gli impedisce di dipingere; ben presto Berthold cade vittima di crisi dolorose e ogni sforzo per strapparsi a quella situazione di impotenza si rivela vano. Berthold, che progressivamente va incontro ad uno stato di miseria, getta inconsapevolmente la colpa della sua rovina sulla moglie e sul figlio che questa ha da poco dato alla luce; in un impeto di pazzia maledisce la donna ed il bambino, augurando loro la morte nella vana speranza di potersi così liberare dal tormento insopportabile che lo affligge. Berthold ricompare a distanza di anni in una città dell'Alta Slesia ma della moglie e del figlio non c'è più alcuna traccia; in quella nuova città sembra pronto a ricominciare a dipingere, ma poco dopo avere intrapreso un nuovo quadro (quello che il professor Walther ha mostrato al protagonista) si ammala gravemente e giunge a un passo dalla morte. Una volta ristabilitosi, si mette di nuovo in cammino e comincia a condurre una vita raminga; per guadagnarsi da vivere accetta che gli vengano affidati dei miseri lavori di pittura murale.

Una volta conclusa la lettura del manoscritto, l'io narrante si confronta di nuovo con il professore; mentre il primo percepisce qualcosa di spaventoso e inquietante nel pittore straniero e lo ritiene responsabile della morte della moglie e del figlio, il professore giudica l'artista un povero pazzo, che ha solamente immaginato di avere ucciso i propri familiari. Il protagonista non riesce a reprimere un moto di terrore in presenza di Berthold, nel quale percepisce qualcosa di diabolico, perciò preferisce incontrarlo alla luce del sole e non nel buio della notte. Un giorno ha di nuovo l'occasione di conversare con lui e ne approfitta per porgli qualche domanda sulla sorte dei suoi familiari, lasciandogli intendere di sospettare di lui, di ritenerlo responsabile della loro morte. Berthold reagisce con furore a queste accuse e minaccia l'io narrante di farlo cadere dall'impalcatura. Il protagonista, spaventato da quella reazione, fugge in tutta fretta dalla chiesa e dopo pochi giorni riparte dalla cittadina, pregando il professore, nel momento in cui si congeda da lui, di tenerlo al corrente circa eventuali sviluppi della storia del pittore. A distanza di sei mesi il professore gli comunica via lettera che Berthold, dopo avere concluso la sua pala d'altare, è scomparso nel nulla; tutti dubitano che si sia dato la morte, dato che il suo cappello e il suo bastone vengono trovati sul bordo del fiume O.

La versione francese si rivela lacunosa già a partire dal titolo, poiché la localizzazione geografica criptica, indicata nell'originale con la lettera iniziale puntata (*Die Jesuitenkirche in G.*), viene soppressa da Loève-Weimars (*L'église des jésuites*). E' usuale in Hoffmann ritrovare indicazioni geografiche di questo genere, che rispondono al bisogno di creare una certa indeterminatezza, un'atmosfera di vaghezza e di nebulosa lontananza, di avvolgere lo scenario dell'avventura di un alone di mistero, come prescrive la narrazione fantastica, pur senza rinunciare ad un certo realismo (l'iniziale della località, benché in modo alquanto enigmatico, rinvia ad una denominazione veridica, ad un luogo realmente esistente che coincide, nel caso specifico, con la città di Glogau); la scelta del traduttore di omettere

questa indicazione priva il racconto di qualsiasi punto di riferimento spaziale, colloca la storia narrata in un non-luogo, in un “altrove” indefinito senza alcun rapporto con la realtà esistente.

Per quanto riguarda le indicazioni spaziali di questo genere Loève-Veimars non segue un metodo coerente per tradurle, ma adotta di volta in volta soluzioni diversificate.

Anche alla fine del racconto, come già nel caso del titolo, il traduttore elimina l’iniziale seguita dal punto, che designa non una città, bensì il nome del fiume presso il quale vengono ritrovati le suppellettili di Berthold:

Hoffmann:

«Dann verschwand er [...], und man ein paar Tage darauf¹ Hut und Stock
unfern des O- Stromes fand [...].»²

Loève-Veimars:

«Puis il disparut [...] et [...] on a trouvé son chapeau et sa canne sur le bord
de la rivière. »³

Nel corso del racconto il narratore dell’originale menziona nuovamente la cittadina di G.; in questo caso il traduttore non effettua una semplice soppressione, bensì sostituisce il sintagma avverbiale del testo di partenza («in G.») con un più generico «cette ville»:

¹ Nella versione francese viene a mancare anche questa indicazione cronologica, veicolata dal sintagma «ein paar Tage darauf».

² Le citazioni dal tedesco, salvo diversa indicazione, sono tratte dalla seguente edizione: E.T.A. Hoffmann, *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla*, in *Sämtliche Werke*, a cura di H. Steinecke et al., Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, vol. 3, 1985. La suddetta citazione è tratta dal racconto *Die Jesuitenkirche in G.*, ibid., p.438.

Questa la versione in italiano (la presente citazione e le successive sono tratte dalla seguente edizione: E.T.A. Hoffmann, *Notturmi*, a cura di L. Crescenzi, Roma, Newton Compton, 1995): «Poi scomparve [...] e qualche giorno dopo il suo cappello e il suo bastone furono ritrovati poco lontani dal fiume O. [...]» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.111)

³ Le citazioni dal francese, salvo diversa indicazione, sono tratte dalla seguente edizione: E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, a cura di J. Lambert, Paris, Garnier-Flammarion, 1979-1982. La suddetta citazione è tratta da *L’église des jésuites*, vol. II, 1980, p. 218.

«[...] Da fiel mir plötzlich ein, daß ein Freund in der Heimat,¹ der ehemals ein paar Jahre hindurch in G. gewesen, oft von einem gelehrten geistreichen Manne sprach, mit dem er damals viel umgegangen.»²

Loève-Weimars:

«[...] Tout à coup, je me souvins qu'un de mes amis qui avait habité cette ville durant deux ans, m'avait souvent parlé d'un homme savant et spirituel qu'il avait connu³ jadis.»⁴

In altre circostanze il traduttore sceglie invece di esplicitare il nome della città che l'iniziale puntata utilizzata da Hoffmann designa in maniera molto vaga, togliendo così pathos e mistero alla storia, come nell'esempio che segue:

«Schon jetzt ist ein wackrer Künstler, und es fehlt hier in D. keinesweges an Gelegenheit, nach den trefflichsten Originalen jeder Art zu studieren.»⁵

Loève-Weimars:

«C'est déjà un habile artiste; il ne lui manque pas à Dresden de beaux tableaux originaux à étudier.»⁶

¹ Notiamo inoltre che nella versione francese non compare l'equivalente del sintagma «in der Heimat», che offre al lettore qualche informazione circa l'amico dell'io narrante (la loro comune origine).

² *Die Jesuitenkirche in G.*, p.413. Versione italiana: «[...] Improvvisamente mi ricordai che un amico della mia città mi aveva spesso parlato di un uomo colto e di grande ingegno che aveva molto frequentato.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, in *Notturmi*, op. cit., p.91)

³ La scelta del verbo *connaître* («connu» nel testo) non ci pare particolarmente appropriata, dato che nell'originale non ci si limita a parlare di un superficiale rapporto di conoscenza, bensì viene precisato che i due personaggi in questione si sono assiduamente frequentati («viel umgegangen»), hanno trascorso del tempo insieme incontrandosi regolarmente.

⁴ *L'église des jésuites*, pp.193-194.

⁵ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.424. Versione italiana: «Già ora è un valente artista, e qui a D. non gli mancano certo le possibilità di studiare sui migliori originali, ma nonostante ciò non deve rimanere qui.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.100)

⁶ *L'église des jésuites*, p.205.

In un altro caso ancora Loève-Veimars mantiene l'espedito hoffmanniano dell'iniziale puntata ma sostituisce la lettera N.¹ dell'originale con la lettera R.; dobbiamo ipotizzare un cambiamento cosciente e arbitrario oppure, com'è più probabile, che si tratti di una svista?

Hoffmann:

«Berthold erschien bald darauf zu N. in Oberschlesien [...]»²

Loève-Veimars :

«Berthold se montra bientôt après, à R**, dans la Haute-Silésie.»³

A differenza di altri racconti (pensiamo ad esempio a *La cour d'Artus*) Loève-Veimars conserva l'*adresse au lecteur* con cui l'io narrante cerca di rendere partecipe il suo destinatario del malessere di cui è stato vittima in occasione della strana vicenda che ha vissuto⁴, espedito narrativo tipico della narrazione fantastica che intende favorire l'identificazione di colui che legge con i sentimenti e i moti d'animo del protagonista della storia. Nel passaggio in questione tuttavia il traduttore non brilla certo per lo scrupolo

¹ Indicazione sta probabilmente per Neisse.

² *Die Jesuitenkirche in G.*, p. 436. Versione italiana: «Berthold ricomparve poco dopo a N., nell'Alta Slesia [...]» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.110)

³ *L'église des jésuites*, p.216.

⁴ Anche nel seguente caso Loève-Veimars rispetta questa strategia narrativa tipicamente hoffmanniana: «[...] Und so gebe ich dir, mein günstiger Leser! des Jesuiten-Studenten kurze Erzählung von dem Maler Berthold. Die Weise, wie es sich mir zeigte, wird dadurch ganz erklärt, und du, o mein Leser! wirst dann auch gewahren, wie des Schicksals wunderliches Spiel uns oft zu verderblichem Irrtum treibt.» (*Die Jesuitenkirche in G.*, p.424). Così Loève-Veimars: «[...] Et c'est ainsi, mon cher lecteur, que je puis te donner l'histoire du peintre Berthold, écrite par l'écolier des jésuites. La manière dont il s'offrait à moi s'y trouve éclaircie, et toi, ô mon lecteur! tu y verras à quelles erreurs fatales nous livre la bizarrerie de nos destinées.» (*L'église des jésuites*, p.205)

In altra circostanza Loève-Veimars, pur conservando formalmente l'*adresse au lecteur*, preferisce evitare di rivolgersi a lui con il tono familiare e confidenziale che utilizza invece Hoffmann, tenendo così maggiormente a distanza il suo interlocutore, evitando di creare con lui la profonda complicità che si riscontra invece nel testo di partenza. Se Hoffmann utilizza infatti il *du*, Loève-Veimars preferisce ricorrere alla terza persona. Hoffmann: «Bist du, günstiger Leser, mit der edlen Malerkunst was wenig vertraut, so wirst du ohne weitere Erklärung sogleich wissen, was es mit dem Netz, dessen Schattenstriche Berthold in die Blende hineinzeichnete, für ein Bewandtnis hat.» (*Die Jesuitenkirche in G.*, p.417). Loève-Veimars: «Si le lecteur est quelque peu familier avec l'art de la peinture, il saura, sans autre explication, ce que Berthold prétendait faire avec ce filet dont il dessinait l'ombre sur la niche.» (*L'église des jésuites*, p.197).

con cui segue il testo originale; sopprime infatti una frase particolarmente significativa, in cui è contenuto il concetto chiave, tipicamente hoffmanniano, di estraneità («wo du jedem fremd bleibst»). Il narratore del testo tedesco si riferisce in particolare a se stesso, al senso di spaesamento che prova in questa cittadina sconosciuta nella quale è da poco giunto e nella quale è costretto, suo malgrado, a trascorrere alcuni giorni in attesa di poter ripartire; il concetto può essere esteso inoltre al personaggio centrale della storia, il pittore Berthold, che con i suoi misteri e il suo imperscrutabile carattere rimane sempre un estraneo, un forestiero in questo luogo, anche a distanza di anni. In Hoffmann, e più in generale nella narrativa fantastica, lo straniero è volentieri associato al concetto di disturbo e distruzione dell'ordine esistente e al senso di perturbamento ad esso associato, poiché figura concretamente l'improvvisa penetrazione nel quotidiano di un mondo "altro", il prodursi dunque dell'evento fantastico stesso.

Hoffmann :

«Warst du, günstiger Leser ! jemals genötigt, in einer kleinen Stadt wo du niemanden- niemanden kanntest, wo du jedem fremd bleibst, drei Tage zu verweilen, [...] so wirst du mein Unbehagen mit mir fühlen.»¹

Loève-Veimars:

«Si jamais, lecteur bénévole, tu as été contraint de séjourner trois jours dans une petite ville où tu ne connaissais personne, - personne ! [...] tu sentiras avec moi ma peine et mon tourment.»²

¹ *Die Jesuitenkirche in G.*, p. 413. Versione italiana: «Sei mai stato costretto, benevolo lettore, a rimanere tre giorni in una piccola città dove non conosci nessuno -proprio nessuno- e dove resti, per chiunque, uno straniero? Se un qualche profondo dolore non è stato per te il viatico che ti ha spinto a una piacevole chiacchierata, comprenderai il mio disagio.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p. 90).

² *L'église des jésuites*, p. 193.

Conformemente alla sua abitudine di omettere i commenti che possono risultare sprezzanti, offensivi o bonariamente derisori nei confronti dei personaggi, Loève-Veimars pensa bene di sopprimere la frase che l'io narrante si lascia scappare, nel testo originale, in merito al portiere della locanda in cui alloggia («der schon seit zwei Stunden schnarchen mochte»). Hoffmann parla di lui come di un uomo burbero, che reagisce in malo modo quando viene svegliato dal “viaggiatore entusiasta” il quale, malgrado l'ora tarda, desidera godere del tepore dell'aria notturna e uscire in strada per una passeggiata. Hoffmann crea un netto divario tra questo personaggio, che ama starsene a letto a russare beatamente, e il protagonista, un tipo originale e sensibile che rinuncia ad una notte di sonno placido per inseguire le sue chimere (una forza irresistibile lo attira nella chiesa dei gesuiti, ove ha modo di incontrare il non meno originale pittore Berthold). Loève-Veimars descrive l'uomo come un tipo bizzoso, ma sorvola sul particolare del russare, forse nel timore che possa risultare sgradevole e sconveniente per i lettori più raffinati e delicati.

Hoffmann:

«[...] Es glückte mir, den mürrischen Hausknecht, der schon seit zwei Stunden schnarchen mochte, zu erwecken, und ihn zu bedeuten, daß es kein Wahnsinn sei, noch um Mitternacht spazieren zu gehenbald befand ich mich auf der Straße.»¹

Loève-Veimars:

«Je parvins à réveiller un valet grondeur, et plus difficilement, à lui persuader que sans être entièrement fou, on pouvait avoir la fantaisie de se promener à minuit. Enfin, je me trouvai dans la rue.»²

¹ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.416. Versione italiana: «[...] Riuscii a svegliare il burbero portiere che doveva russare già da due ore, a convincerlo che non era una follia passeggiare ancora a mezzanotte e, poco dopo, mi ritrovai in strada.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.93)

² *L'église des jésuites*, p.197.

La semplificazione del testo di partenza si riscontra anche quando Hoffmann indugia in particolari tecnici, in spiegazioni dettagliate che secondo il traduttore rischierebbero di suonare astruse all'orecchio del lettore comune, non necessariamente esperto, come nel caso in questione, di pittura e architettura, dunque suscettibili di risultare noiose. Hoffmann descrive in maniera particolareggiata il modo in cui procede Berthold per riprodurre un altare in rilievo all'interno di una delle nicchie della chiesa, spiegando in cosa consista l'espedito che il pittore escogita per contravvenire alla difficoltà di dover riprodurre un disegno, di cui egli possiede il modello in piccole dimensioni, su una superficie semicircolare. Come già in altre circostanze il traduttore è anzitutto preoccupato di garantire la progressione della storia, perciò non si fa troppi scrupoli nell'eliminare o condensare le parti del testo che non hanno una diretta attinenza con l'intrigo.

Hoffmann:

«Um die kleine Zeichnung richtig in das große zu übertragen, mußte er beides, den Entwurf und die Fläche, worauf der Entwurf ausgeführt werden sollte, dem gewöhnlichen Verfahren gemäß mit einem Netz überziehen. Nun war es aber kleine Fläche, sondern eine halbrunde Blende, worauf gemalt werden sollte ; die Gleichung der Quadrate, die die krummen Linien des Netzes auf der Höhlung bildeten, mit den geraden des Entwurfs und die Berichtigung der architektonischen Verhältnisse, die sich herausspringend darstellen sollten, war daher nicht anders zu finden, als auf jene einfache geniale Weise.»¹

Loève-Weimars rimaneggia il passaggio come segue, procedendo ad un'evidente condensazione:

¹ *Die Jesuitenkirche in G.*, p. 417. Versione italiana: «Per riportare a grandi dimensioni il piccolo disegno, egli, secondo la prassi usuale, doveva sovrapporre a entrambi -lo schizzo e la superficie su cui il dipinto doveva essere eseguito- una rete. Tuttavia quella su cui doveva dipingere non era una parete liscia, bensì una nicchia semicircolare; l'equazione dei quadrati formati dalle linee curve della rete sulla volta con quelli formati dalle linee rette sullo schizzo e la correzione dei rapporti architettonici che si dovevano raffigurare con effetto di rilievo non potevano essere trovate altrimenti che in quel modo semplice e geniale.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, pp.93-94).

«Pour transporter exactement son dessin sur de plus grandes dimensions, il fallait qu'il couvrît de lignes croisées son dessin et le plan sur lequel il voulait tracer sa grande esquisse ; mais ce n'était pas une surface plane sur laquelle il avait à peindre, c'était une niche demi-circulaire, il était impossible de trouver autrement que de la manière ingénieuse qu'il avait imaginée les rapports des lignes droites et des lignes courbes.»¹

Il traduttore non esita a rendere più facilmente accessibile anche il seguente passaggio, relativo al mito di Prometeo, che ha una significanza cruciale nel racconto di Hoffmann poiché esemplifica la condizione tragica dell'artista romantico, figurato dal pittore Berthold. La ricerca dell'Ideale, a cui Berthold è votato (come gli confermano le parole del vecchio Maltese), è sinonimo di sofferenza poiché significa consumare la propria esistenza in una *Sehnsucht* infinita; il mito di Prometeo, che nel racconto viene narrato proprio da Berthold, incarna la dolorosa ed eterna ricerca dell'Assoluto che l'artista persegue invano, la tragica sorte dell'essere finito, terrestre che aspira all'infinito, al divino (benché il castigo, la terribile punizione nella quale incorre Berthold non sia dovuta, come nel caso di Prometeo, nell'aver commesso un gesto temerario, nell'aver conosciuto e contemplato l'Idealità, bensì nell'aver tradito l'Ideale stesso, che è espressione della divinità, cercando di farlo scendere sulla terra, per prenderne possesso carnalmente).

Semplificare la narrazione del mito di Prometeo significa inevitabilmente sminuirne la portata simbolica all'interno del racconto; Loève-Veimars sopprime in particolare la frase che descrive le creature plasmate da Prometeo (nei cui occhi brilla il fuoco celeste, sottratto alle divinità, «lebendig schritten die Gestalten daher, und aus ihren Augen strahlte jenes himmlische Feuer, das in ihrem Innern brannte») e quella nella quale Hoffmann ribadisce un concetto precedentemente espresso, come ad

¹ *L'église des jésuites*, p.197.

enfaticizzarlo, vale a dire il crimine di cui si macchia Prometeo (l'aver osato sfidare le divinità, arrogandosi arbitrariamente i loro poteri, «der sich angemaßt Göttliches zu fahen»). Il traduttore è anche impreciso nella resa dei dettagli: Hoffmann, facendo di Berthold il proprio portavoce, insiste sul concetto di colpa e di peccato, designando Prometeo un «Frevler», che nella versione francese viene reso con un semplice pronome personale soggetto («Il»). Loève-Veimars elimina altresì l'avverbio «rettungslos» e l'aggettivo «fürchterlich», che mettono in evidenza il carattere disperante e infinitamente doloroso della condanna che pesa sul capo del titano.

Hoffmann:

«Kennst du die Fabel von dem Prometheus, der Schöpfer sein wollte, und das Feuer vom Himmel stahl, um seine toten Figuren zu beleben? -Es gelang ihm, lebendig schritten die Gestalten daher, und aus ihren Augen strahlte jenes himmlische Feuer, das in ihrem Innern brannte; aber rettungslos wurde der Frevler, der sich angemaßt Göttliches zu fahen, verdammt zu ewiger fürchterlicher Qual.»¹

Loève-Veimars:

«-Connais-tu la fable de Prométhée, qui voulait être créateur, et qui vola le feu du ciel pour animer ses figures mortes avant la vie ? Il réussit, mais il fut condamné à des tourments éternels.»²

Berthold prosegue la sua narrazione mettendo Prometeo esplicitamente in analogia con il mondo della pittura: a suo dire molti artisti sono animati da aspirazioni così elevate che non riescono ad accontentarsi di rappresentare i loro simili sulla tela, perciò si sforzano di conferire una qualche forma di

¹ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.418. Versione italiana: «Conosci la favola di Prometeo, che voleva diventare creatore e rubò il fuoco al cielo per dar vita alle sue morte figure? La cosa gli riuscì, le sue statue presero a camminare, vive, e dai loro occhi lampeggiò il fuoco celeste che bruciava dentro di loro; ma il peccatore che aveva osato afferrare il divino non poté salvarsi e fu condannato a una terribile, eterna tortura.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.95)

² *L'église des jésuites*, p.199.

vita a questi simulacri; costoro sono però da compiangere, poiché i loro tentativi sono destinati a fallire miseramente. Questo passaggio, nel quale Hoffmann mette esplicitamente in rapporto l'artista romantico con la figura mitica di Prometeo, viene omesso quasi per intero dal traduttore.

Hoffmann:

« „Ha ha Kinderspiel ist kein Frevel! - Kinderspiel ist's wie sie's machen, die Leute, die getrost ihre Pinsel in die Farbentöpfe stecken und eine Leinwand beschmieren, mit der wahrhaftigen Begier, Menschen darzustellen; aber es kommt so heraus, als habe, wie es in jenem Trauerspiele steht, irgend ein Handlanger der Natur versucht Menschen zu bilden, und es sei ihm mißlungen. -Das sind keine frevelische Sünder, das sind nur arme unschuldige Narren! »¹

Loève-Veimars:

«-Ah ! ah ! dit-il, un jeu d'enfant n'est pas un crime ! Et c'est un jeu d'enfant, comme le font certaines gens qui trempent tranquillement leurs pinceaux dans des pots de couleur, et barbouillent une toile. Ce ne sont pas des criminels, ni des pécheurs, ceux-là, ce sont de pauvres fous innocents ! »²

Loève-Veimars espunge altre frasi del complesso monologo di Berthold, frasi con le quali il pittore, sorta di angelo caduto che subisce il castigo divino, contrappone l'umana finitezza al sovrumano infinito, designando in termini positivi la prima e in termini negativi il secondo, sia esso divino o diabolico («Wie herrlich ist die Regel!» e, poco oltre, «Nur das Gemessene ist rein menschlich; was drüber geht, vom Übel»). Berthold, in una sorta di

¹ *Die Jesuitenkirche in G.*, p. 419. Versione italiana: «“Ah ah -un gioco da bambini non è peccato! Quel che fa questa gente, che intinge tranquillamente il suo pennello nel vasetto del colore e imbratta una tela, bramosa, invero, di raffigurare esseri umani, è un gioco da bambini; ma accade come in quella tragedia, in cui il manovale della natura cerca di dar forma a degli uomini e non gli riesce. Quelli non sono empì peccatori, sono solo poveri pazzi innocenti!» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.95)

² *L'église des jésuites*, p.199.

delirio di onnipotenza, osa persino affermare che l'uomo potrebbe un giorno travalicare la grandezza di Dio e del Diavolo grazie alle scienze esatte («sollten beide nicht in der Mathematik von Menschen übertroffen werden?»). Forse il traduttore, che non comprende il valore simbolico del discorso dell'artista, la sua lacerazione tutta romantica, può aver considerato simili affermazioni come blasfeme, ai limiti dell'offensivo perciò ha ben pensato di eliminarle dalla sua versione.

Hoffmann:

«Schaut her Geselle, das nenne ich treu und ehrlich¹ gezeichnet. Wie herrlich ist die Regel! - alle Linien einen sich zum bestimmten Zweck, zu bestimmter deutlich gedachter Wirkung. Nur das Gemessene ist rein menschlich; was drüber geht, vom Übel. Das Übermenschliche muß Gott, oder Teufel sein; sollten beide nicht in der Mathematik von Menschen übertroffen werden? »²

Loève-Veimars:

«Regardez un peu. Voilà ce que je nomme bien dessiner. Toutes les lignes aboutissent à un but, une disposition exacte. -Ce qui est surnaturel tient du dieu ou du diable.»³

Nel passaggio successivo Berthold asserisce che Dio ha creato l'uomo affinché questi si metta al suo servizio, procurandogli tutto ciò che Egli desidera, provvedendo ai Suoi bisogni («zu besorgen für seinen

¹ Loève-Veimars non riproduce il tratto stilistico del doppio avverbio («treu und ehrlich»), né la sua scelta lessicale («bien») è da reputarsi particolarmente riuscita, dato che nella sua genericità non veicola il concetto di esattezza e precisione su cui Hoffmann invece insiste, utilizzando a tal proposito le suddette forme avverbiali sinonimiche.

² *Die Jesuitenkirche in G.*, p. 419. Versione italiana: «Guardate qua, garzone, questo è quel che io chiamo un disegno fedele e onesto. Che splendore è la regola! Tutte le linee confluiscono in un determinato scopo, in un determinato effetto esattamente calcolato. Solo ciò che è secondo misura è puramente umano; ciò che va oltre la misura è male. Il sovrumano deve essere Dio o il diavolo; non possono essere entrambi superati dalla matematica degli uomini?» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, pp.95-96)

³ *L'église des jésuites*, p.200.

Hausbedarf»)). Dio viene dunque paragonato all'uomo, abbassato al suo livello, poiché come lui si troverebbe nella condizione di dover far fonte a determinate necessità. Il traduttore non fa alcun accenno ai bisogni di Dio e limita le proprie considerazioni alla sfera umana: l'uomo è stato creato per concepire solo ciò che è limitato e commensurabile; le scienze esatte, che lo aiutano a procacciarsi i beni materiali di cui egli abbisogna, lo dissuadono dall'aspirare a ciò che sta al di là del finito, del concreto, del tangibile. Loève-Veimars ha dunque semplificato e in parte cambiato il significato del passaggio: lo ha fatto spinto dal desiderio di "epurare" il testo dalle affermazioni irriverenti, oppure per il consueto mero bisogno di rendere il testo più agile e veloce?

Hoffmann:

«Sollt es nicht denkbar sein, daß Gott uns ausdrücklich erschaffen hätte, um das, was nach gemessenen erkennbaren Regeln darzustellen ist, kurz, das rein Kommensurable, zu besorgen für seinen Hausbedarf, so wie unsererseits wieder Sägemühlen und Spinnmaschinen bauen, als mechanische Werkmeister unseres Bedarfs.»¹

Loève-Veimars :

«Ne faut-il pas penser que Dieu ne nous a créés que pour représenter ce qui est exact et régulier, pour ne pas transporter notre pensée au-delà de ce qui est commensurable, pour fabriquer ce qui nous est nécessaire, des machines à tisser et des meules de moulins ?»²

Loève-Veimars non è disturbato solo da ciò che rischia di suonare sconveniente e immorale, ma anche da quei commenti e da quelle affermazioni che gettano una luce ridicola e sprezzante sui personaggi. Il

¹ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.419. Versione italiana: «Si potrebbe pensare che Dio ci abbia creati espressamente per procurare alla sua casa ciò che si può raffigurare secondo regole comprensibili - il puramente commensurabile- così come noi, per parte nostra, costruiamo segherie e filatoi come opere per il nostro bisogno.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.96)

² *L'église des jésuites*, p.200.

traduttore, forse temendo che la teoria enunciata dal professore Walther appaia poco seria e scientificamente affidabile, sopprime quella parte di discorso che scade nel comico e nell'assurdo, per sostituirla con un concetto più pragmatico, più razionale, più verosimile («die Katzen den angeborenen Instinkt hätten, Mäuse zu fressen, damit diese uns nicht die Zucker, der zum Frühstück bereit läge» diventa nella versione francese «les chats ont reçu l'instinct de dévorer les souris, afin que celles-ci ne mangent point notre sucre et ne rongent pas nos papiers»). Hoffmann si prende gioco volentieri di questo personaggio, la cui vuota erudizione, la cui mancanza di generosità e la cui mentalità gretta e limitata fanno di lui il prototipo dell'odioso filisteo. Il traduttore, prestandogli idee più intelligenti e sensate, nel tentativo di “redimerlo”, non fa altro che sminuire la portata simbolica del personaggio e la netta contrapposizione che Hoffmann instaura all'interno del racconto tra questi e l'artista pazzo e geniale.

Hoffmann:

«Professor Walter behauptete neulich, daß gewisse Tiere bloß erschaffen wären, um von andern gefressen zu werden, und das käme doch am Ende zu unserm Nutzen heraus, so wie z.B. die Katzen den angeborenen Instinkt hätten, Mäuse zu fressen, damit diese uns nicht die Zucker, der zum Frühstück bereit läge, wegnappern sollten.»¹

Loève-Weimars :

«Le professeur Walther prétendait dernièrement que certains animaux n'ont été créés que pour être mangés par d'autres, et que cela tournait, à la fin, à notre avantage ; ainsi, par exemple, les chats ont reçu l'instinct de dévorer

¹ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.419. Versione italiana: «Il professor Walther ha affermato recentemente che certi animali furono creati esclusivamente per essere divorati da altri e ciò, da ultimo, per il nostro vantaggio, sicché, ad esempio, i gatti mangerebbero per istinto innato i topi affinché questi ultimi non piluccino lo zucchero della colazione.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.96)

les souris, afin que celles-ci ne mangent point notre sucre et ne rongent pas nos papiers.»¹

Se Hoffmann definisce insensate e assurde («nährisch» e «abnorm») le speculazioni in cui si lancia talvolta l'insopportabile professore, Loève-Veimars, sempre pronto a edulcorare il ritratto del personaggio, si limita invece a parlare di «arguments bizarres et attristants»; Hoffmann si cura poi di attestare le proprie affermazioni con un esempio concreto, che il traduttore elimina bellamente.

Hoffmann:

«Alles geistige Streben, Erfindungs- Schöpfungskraft² leitete er aus gewissen Konjunkturen³ der Eingeweide und des Magens her, und dabei kramte er noch mehr nährische abnorme Einfälle aus. Er behauptete z. B. sehr ernsthaft, daß jeder Gedanke durch die Begattung zweier Fäserchen im menschlichen Gehirne erzeugt würde.»⁴

Loève-Veimars:

«Il faisait dériver tous les efforts de l'esprit humain, toutes les forces créatrices de l'homme, du ventre et de l'estomac, et il soutenait son système d'une foule d'arguments bizarres et attristants.»⁵

Così come viene attenuato il contrasto tra filisteo e artista romantico, che nel testo originale ha invece un'importanza cruciale, nella versione francese si evita anche di evidenziare il profondo legame che sussiste tra il

¹ *L'église des jésuites*, p.200.

² Hoffmann parla di forza inventiva e di forza creativa («Erfindungs- Schöpfungskraft»); nella versione lacunosa di Loève-Veimars figurano solamente le «forces créatrices».

³ Il sintagma «aus gewissen Konjunkturen» è omissso dal traduttore.

⁴ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.424. Versione italiana: «Egli deduceva ogni slancio spirituale, ogni energia inventiva e creativa da determinate combinazioni dell'intestino e dello stomaco, e sfoderava idee stupide e assurde come queste. Sosteneva ad esempio, molto seriamente, che ogni pensiero veniva generato dall'accoppiamento di due fibrille nel cervello umano.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.99)

⁵ *L'église des jésuites*, p.204.

viaggiatore entusiasta e il personaggio del pittore, la compartecipazione del primo alla storia dolorosa del secondo, l'attrazione invincibile che l'io narrante prova nei confronti dell'artista maledetto. E' questo un Leitmotiv non solo della produzione hoffmanniana (in particolare delle raccolte *Fantasiestücke* e *Nachtstücke*, ove la maggior parte dei racconti sono narrati in prima persona da un personaggio che li ha vissuti in qualità di protagonista e testimone) ma anche, più in generale, della narrativa fantastica; Loève-Veimars, pur rispettando l'impianto narrativo generale, manca talvolta, come in questo caso, di evidenziare concetti su cui Hoffmann invece si compiace ad insistere.

Hoffmann:

«Ich erzählte ihm den ganzen Auftritt der vorigen Nacht, der mich nicht wenig aufgeregt hatte.»¹

Loève-Veimars non fa alcun cenno alle parole con cui il viaggiatore entusiasta descrive lo stato di commozione ma anche di profonda inquietudine che ha prodotto in lui la storia che Berthold gli ha raccontato nottetempo:

«Je lui racontai toute la scène de la nuit précédente.»²

Ciò che però risente maggiormente dei tagli e delle condensazioni operati dal traduttore è il ritratto interiore di Berthold, il travaglio e il tormento che questi vive nel tentativo di diventare un vero artista, di raggiungere la superiore conoscenza, di accedere al supremo e ineffabile regno dell'Arte. Loève-Veimars, che sembra essere continuamente incalzato dalla necessità di procedere con un certo ritmo, evita di descrivere accuratamente le sensazioni che prova il personaggio, vero protagonista dell'intera vicenda,

¹ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.421. Versione italiana: «Gli raccontai tutti gli avvenimenti della notte precedente che mi avevano non poco agitato.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.97)

² *L'église des jésuites*, p.202.

mettendo in primo piano l'intrigo, l'avventura, il susseguirsi delle vicissitudini e conferendo viceversa minore spessore alla dimensione puramente estetica e concettuale del racconto; della *Künstlergeschichte* scritta da Hoffmann rimane dunque poca cosa.

Hoffmann:

«Er zeichnete nach jenen Raffaels, er kopierte kleine Ölgemälde anderer berühmter Meister; alles fiel bei seiner tüchtigen Praktik recht wohl und schicklich aus, aber nur zu sehr fühlte er, daß das Lob der Künstler und Kenner ihn nur trösten, aufmuntern sollte. Er sah es ja selbst, daß seine Zeichnungen,¹ seinen Kopien alles Leben des Originals fehlte.»²

Nella versione di Loève-Veimars viene taciuto il sentimento di insoddisfazione, disillusione e scoraggiamento di cui cade vittima Berthold durante il soggiorno romano, sentimento che sembra essere più forte della passione per la pittura. Solo le parole sagge dell'amico Birkner, che scrive al giovane una lunga lettera, riescono a fargli comprendere il valore del suo percorso, sollecitandolo a non farsi sopraffare dalle proprie paure. Il vecchio pittore, che crede profondamente nelle capacità del suo giovane concittadino, lo rincuora e lo rassicura, dicendogli che i momenti di difficoltà e di scoramento costituiscono una tappa necessaria sulla via del riconoscimento della propria vocazione.

Loève-Veimars:

«Il dessina d'après Raphaël; il se mit à copier de petits tableaux à l'huile des autres maîtres célèbres. Grâce à son habilité et à son opération, il réussit

¹ Il sintagma «seine Zeichnungen» non figura nella versione francese.

² *Die Jesuitenkirche in G.*, p.425. Versione italiana: «Eseguì disegni sulle pitture di Raffaello e copiò piccoli oli di altri maestri famosi; tutto, grazie al suo buon esercizio, gli riusciva a dovere, ma egli sentiva fin troppo bene che la lode degli artisti e degli intenditori serviva solo a consolarlo e incoraggiarlo. vedeva da sé che ai suoi disegni, alle sue copie, mancava la vita degli originali.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.101)

parfaitement dans ses travaux; mais il voyait clairement que toute la vie de l'original manquait dans ses copies.»¹

Hoffmann insiste sullo scarso valore che Berthold attribuisce alle proprie opere, quadri ben eseguiti da un punto di vista tecnico, ma ai quali manca il fuoco, la vita degli originali ai quali essi sono ispirati. Loève-Weimars evita invece di ripetere un concetto sul quale ha già avuto modo di diffondersi in precedenza.

Hoffmann:

«Raffaels, Correggios himmlische Gedanken begeisterten (so glaubte er) zum eignen Schaffen, aber sowie er in der Fantasie festhalten wollte, verschwammen sie wie im Nebel, und alles, was er auswendig zeichnete, hatte, wie jedes nur undeutlich, verworren Gedachte, kein Regen, keine Bedeutung.»²

Loève-Weimars:

«Les pensées célestes de Raphaël, de Corregio (sic.), l'échauffaient (il le croyait du moins) d'un feu créateur ; mais dès qu'il voulait fixer les jets de son imagination, ils disparaissaient dans un nuage.»³

Anche la soppressione del sintagma avverbiale nell'esempio che segue («nach hartem Kampf») è particolarmente rilevante, poiché conferma come il traduttore ometta di sottolineare, per l'ennesima volta, il concetto di lotta interiore, di tormento e lacerazione che contraddistinguono Berthold, nel difficile cammino di ricerca dell'Ideale.

Hoffmann:

¹ *L'église des jésuites*, p.206.

² *Die Jesuitenkirche in G.*, pp.425-426. Versione italiana: «Le idee divine di Raffaello, di Correggio lo entusiasmarono (così credeva) e lo induceva a creare egli stesso, ma non appena egli cercava di fermare quelle idee nella sua fantasia, esse si dissolvevano come della nebbia, e tutto ciò che egli disegnava a memoria non aveva movimento, era insignificante come ogni cosa che venga pensata in modo confuso e poco chiaro.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.101)

³ *L'église des jésuites*, p.206.

«Ganz jubilierend schrieb er an Birkner und an seine Eltern, daß er nun nach hartem Kampf den rechten Weg gefunden habe [...]»¹

Loève-Veimars:

«Il écrivit, plein de joie, à Birkner et à ses parents qu'il avait enfin trouvé la route qui lui convenait [...]»²

Loève-Veimars semplifica anche la frase con la quale Hoffmann descrive la reazione ammirata dei colleghi di Berthold, che elogiano la purezza e lo scrupolo delle sue esecuzioni. Hoffmann insiste su questo punto per mettere in evidenza l'inettitudine degli artisti e dei pittori di cui Berthold si circonda a Roma, la loro cecità di fronte alla vera arte. Questa coorte di adulatori non si rende conto che la capacità di copiare, di imitare (*Nachahmung*) le opere dei grandi maestri è un esercizio necessario in cui si deve cimentare ogni aspirante pittore, ma non può né deve rappresentare la meta suprema cui anelare. Il mero realismo praticato da Hackert e nel quale lo stesso Berthold, in qualità di suo allievo eccellente, raggiunge risultati apprezzabili approntando lavori fedeli e di ottima esecuzione («treue saubre Arbeit»), contrasta con l'estetica romantica, che concepisce invece l'Arte come espressione delle “risonanze” dell'animo, come rappresentazione del paesaggio interiore.

Hoffmann:

«Alle Künstler und Kenner bewunderten des Jünglings treue saubre Arbeit und priesen ihn laut.»³

¹ *Die Jesuitenkirche in G.*, pp.426-427. Versione italiana: «Pieno di gioia scrisse a Birkner e ai suoi genitori che aveva trovato, dopo dura battaglia, la giusta via [...]» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.102)

² *L'église des jésuites*, p.207.

³ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.427. Versione italiana: «Tutti gli artisti e gli esperti ammirarono il lavoro pulito e fedele del giovane e lo lodarono apertamente.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.102)

Loève-Veimars:

«Il plut généralement aux connaisseurs et aux artistes.»¹

Solo un vecchio vestito in maniera originale esprime un tacito dissenso nei confronti della pittura di Berthold ; quello che più avanti si scopre essere un pittore maltese, prova un istintivo moto di disgusto di fronte ai dipinti di Berthold e si rammarica che il giovane, nel quale egli percepisce una reale, profonda vocazione artistica, si lasci indurre da Hackert a praticare un ingenuo e superato realismo anziché consacrarsi alla Vera Arte. Le teorie estetiche del paesaggismo romantico, di cui il Maltese si fa portavoce, concepiscono il paesaggio non come mera copia del reale, bensì come figurazione immaginale su cui si proietta l'animo dell'artista, il suo io più recondito, la sua più profonda essenza.² L'entrata in scena del bizzarro personaggio ha grande rilevanza nel percorso conoscitivo di Berthold poiché prelude alla presa di coscienza, da parte del giovane, del valore delle dottrine tardo-romantiche della pittura, che egli deciderà in seguito di abbracciare. Loève-Veimars non si fa alcun scrupolo nel semplificare la scena di presentazione del vecchio Maltese, omettendo in particolare di rimarcare l'attenzione che questi mostra nei confronti dei quadri di Hackert («sagte selbst zu Hackert Gemälden kein Wort»), emblema di quel “fare pittura” che egli aborre; nella versione francese inoltre non si accenna al contrasto tra la confusione che regna nella sala della mostra e l'atteggiamento compassato dello sconosciuto (il vecchio «sagte [...] kein Wort», mentre tutt'attorno «die Lobeserhebungen der Menge recht ausgelassen und toll daher brausten»), contrasto che vuole sottolineare la distanza tra la vacuità e la boria dei *prétendus* artisti che circondano Berthold, esponenti di quel realismo stucchevole che Hoffmann giudica ormai superato, e la fine, saggia intelligenza di chi incarna quella che

¹ *L'église des jésuites*, p.208.

² Cfr. M.Cometa, *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E.T.A. Hoffmann*, Roma, Meltemi, 2005, pp.44-49.

l'autore considera come l'Arte per eccellenza, lo spirituale paesaggismo romantico.

Hoffmann:

«Nur ein ältlicher, sonderbar gekleideter Mann sagte selbst zu Hackert Gemälden kein Wort, sondern lächelte nur bedeutsam, wenn die Lobeserhebungen der Menge recht ausgelassen und toll daher brausten.»¹

Loève-Veimars:

«[...] Un petit vieillard, singulièrement habillé, gardait seul le silence et se mettait à sourire chaque fois qu'on vantait le talent du jeune peintre.»²

Anche la parte di racconto nella quale Hoffmann descrive il primo confronto verbale tra il Maltese e Berthold è oggetto di radicali rimaneggiamenti nella versione francese.

Berthold, indispettito dall'atteggiamento tacitamente derisorio dello sconosciuto, prega il suo interlocutore di esprimere chiaramente la sua opinione in merito ai quadri che vede esposti, avendo cura di metterne in luce soprattutto i difetti. La battuta del giovane artista non viene conservata da Loève-Veimars:

«Sagt mir gefälligst, woran es liegt, damit ich die fehler nach Euerm gütigen Rat abandäre und bessere.»³

Questo sbotto d'ira di Berthold è particolarmente significativo perché dà voce a tutta la sua inquietudine, alla sua interiore insoddisfazione: il

¹ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.427. Versione italiana: «Solo un uomo attempato e vestito in modo curioso non profferì parola neppure sui quadri di Hackert ma sorrise in modo eloquente mentre le lodi della folla risuonavano pazze e sfrenate.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.102)

² *L'église des jésuites*, p.208.

³ *Die Jesuitenkirche in G.*, 427. Versione italiana: «Fatemi la cortesia di dirmi perché mai, affinché io possa eliminare e correggere gli errori seguendo il vostro benevolo consiglio.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, pp. 102-103)

giovane è irritato dal sorriso di scherno del vecchio perché nel suo intimo è consapevole del fatto che il Maltese, con le sue tacite critiche, ha colto perfettamente nel segno. La mancata compiacenza dello sconosciuto obbliga Berthold a confrontarsi con se stesso e a prendere coscienza degli errori commessi.

Loève-Veimars è altrettanto prodigo di semplificazioni quando a parlare è il Maltese, soprattutto nel momento in cui questi si fa portavoce di teorie estetiche che il traduttore giudica superfluo riprodurre perché non strettamente attinenti alla storia principale. Nella versione francese viene dunque soppresso il seguente enunciato, che costituisce il fulcro dell'estetica serapiontica elaborata da Hoffmann (iniziazione ai misteri, ai geroglifici della natura come preludio allo svelamento dei misteri dell'arte):

«Bist du eingedrungen in den tiefern Sinn der Natur, so werden selbst in deinem Innern ihre Bilder in hoher glänzender Pracht aufgehen.»¹

Loève-Veimars omette anche il soliloquio di Berthold, in cui a parlare è la sua coscienza, la sua voce interiore; il giovane dimostra in questa circostanza di avere preso coscienza di sé e del proprio talento e si rende conto di avere percorso fino a quel momento un itinerario sbagliato:

«[...] Die innere Stimme brach hervor. “Nein! Alles dieses Streben -dieses Mühen ist das ungewisse, trügerische Umhertappen des Blinden, weg -weg mit allem, was mich geblendet bis jetzt!“»²

L'incontro con il Maltese funge dunque da catalizzatore poiché spinge il giovane aspirante pittore sulla strada della conversione interiore. Berthold, dopo avere attraversato una crisi dolorosa e lacerante, raggiunge finalmente

¹ *Die Jesuitenkirche in G.*, 429. Versione italiana: «Quando avrai penetrato il senso più profondo della natura, anche nel tuo intimo i suoi quadri acquisteranno un superiore splendore.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p. 104)

² *Die Jesuitenkirche in G.*, p.430. Versione italiana: «[...] La voce interiore eruppe: “No! Tutti questi sforzi -queste fatiche sono gli incerti e ingannevoli tentativi del cieco, via -via tutto quello che finora mi ha accecato!” » (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p. 104)

uno stato di calma e di serenità e si abbandona a piacevoli momenti di *rêverie* («je mehr ihn jene holden Träume trösteten, desto ruhiger»), durante i quali la sua mente si lascia cullare dalle gradevoli immagini di una natura benevola. Loève-Veimars, che evita di registrare con scrupolo le varie fasi del percorso formativo di Berthold e che dura una certa fatica a rispettare i dettagli dell'originale, si limita ad affermare che il malessere di Berthold conosce una fase meno acuta.

Hoffmann:

«Endlich wurde er, je mehr ihn jene holden Träume trösteten, desto ruhiger.»¹

Loève-Veimars:

«Enfin son mal se calma un peu [...].»²

La presenza del collega Florentin, al quale Berthold si lega di sincera amicizia, sembra costituire un balsamo ristoratore per il suo io tormentato e afflitto; nei momenti trascorsi insieme all'amico le sue pene e la sua disperazione appaiono meno acute e insopportabili, e in alcuni fugaci momenti il suo animo è illuminato da una seppur flebile speranza. Loève-Veimars omette di registrare questa nuova, cruciale tappa del percorso spirituale di Berthold:

«Er sah Blitze leuchten durch die finstre Öde, die ihn umfängen.»³

Florentin ricopre un ruolo di primo piano nel processo formativo di Berthold poiché, pur essendo meno talentuoso dell'amico, lo sprona a fare

¹ *Die Jesuitenkirche in G.*, pp.430-431. Versione italiana: «Infine, a misura che i suoi dolci sogni lo consolarono, egli si tranquillizzò [...].» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p. 105)

² *L'église des jésuites*, p.211.

³ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.431. Versione italiana: «Berthold [...] ebbe l'impressione che le tenebrose nubi che si erano addensate sulla sua vita trascorressero.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.106)

chiarezza dentro di sé e a superare la dicotomia tipicamente realistica tra pittura di paesaggio e pittura storica e a comprendere che queste due diverse forme di pittura altro non sono che l'espressione di un'unica ispirazione religiosa. L'amico pittore conferma la giustezza delle affermazioni del Maltese ed esorta Berthold ad aprirsi ai misteri della natura. Nonostante i ripetuti sforzi Berthold sembra non riuscire nell'intento, i suoi tentativi per elevarsi verso il regno della superiore conoscenza si risolvono in continui fallimenti; in un momento di sconforto il giovane confida all'amico i suoi strani e confusi sogni, nei quali crede di percepire la figura celestiale, l'Ideale che cerca poi invano di rappresentare sulla tela. Loève-Weimars passa sotto silenzio il discorso "delirante" di Berthold, che testimonia dello stato di esaltazione e di prostrazione fisica in cui versa il giovane e che rischia di condurlo alla malattia:

«Berthold tat so wie ihm der Freund geboten, und es war ihm, als zögen die finstern Wolkenschatten, die sich über sein Leben gelegt, vorüber. „Ich mühte mich, das, was nur wie dunkle Ahnung tief in meinem Innern lag, wie in jenem Traum hieroglyphisch darzustellen, aber die Züge dieser Hieroglyphenschrift waren menschliche Figuren, die sich in wunderlicher Verschlingung um einen Lichtpunkt bewegten. Dieser Lichtpunkt sollte die herrlichste Gestalt sein, die je eines Blindners Fantasie aufgegangen; aber vergebens strebte ich, wenn sie im Träume von Himmelsstrahlen umflossen mir erschien, ihre Züge zu erfassen. Jeder Versuch, sie darzustellen, mißlang auf schmäbliche Weise, und ich verging in heißer Sehnsucht.»¹

Giunge infine il sospirato e atteso momento dell'iniziazione: un giorno Berthold, vagando per il giardino della villa di un duca nei dintorni di

¹ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.432. Versione italiana: «"Io mi sforzavo di rappresentare in forma geroglifica, come nei sogni, ciò che nel profondo del mio animo stava come un oscuro presentimento, ma i tratti di quella scrittura geroglifica erano figure umane che si muovevano, in uno strano intreccio, intorno a un punto di luce. Questo punto di luce doveva essere la più bella figura che fosse mai stata concepita dalla fantasia di un artista; invano, però, cercavo di afferrarne i tratti quando mi appariva in sogno, circondata da raggi di luce celeste. Ogni tentativo di raffigurarla falliva miseramente e io mi struggevo di ardente nostalgia.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.106)

Napoli, entra in una grotta del parco, ove si rifugia spesso per abbandonarsi alle sue fantasticherie, e qui, mentre si lascia andare ad un pianto di amara disperazione, gli appare una visione celestiale, il suo Ideale, aventi i tratti di una donna dalla bellezza sovranaturale. L'illuminazione, dal vago sapore onirico, produce una metamorfosi in Berthold, che da quel momento si sente dotato di una forza divina che non aveva mai conosciuto prima; Loève-Weimars sopprime la seguente frase, con la quale Hoffmann allude allo stato di intensa commozione che pervade il pittore negli attimi immediatamente successivi al prodigioso evento:

«Tränen stürzten ihm aus den Augen.»¹

Solo dopo avere intravisto l'Ideale Berthold riesce a fare chiarezza dentro di sé e a trasferire il proprio paesaggio interiore sulla tela. In seguito all'apparizione nella grotta, Berthold comincia infatti a dipingere come in preda ad una viva esaltazione, come animato da una fiamma interiore, notazione che non è dato rintracciare nella traduzione:

«Mehrere Kopien gelangen ihm vortrefflich.»²

La storia di Berthold si fa successivamente più movimentata e alla *Künstlergeschichte* si sovrappone, nell'ultima parte, il racconto d'avventure. A distanza di qualche tempo dalla strana vicenda dell'apparizione nella grotta Berthold viene infatti coinvolto, suo malgrado, in una serie di peripezie e vicissitudini: dopo le vittorie di Napoleone in Italia l'esercito francese penetra nel Regno di Napoli e la vita della città partenopea è sconvolta da una rivoluzione terribile, la popolazione è allo sbaraglio, le case dei potenti sono saccheggiate e date alle fiamme. Berthold, quasi senza rendersene conto, viene trascinato nell'elegante

¹ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.432. Versione italiana: «Gli occhi erano pieni di lacrime.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.107)

² *Die Jesuitenkirche in G.*, p.433. Versione italiana: «Gli riuscirono molte, eccellenti copie [...]» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.107)

dimora del duca di T. da alcuni facinorosi, che lo scambiano per uno dei loro, ed una volta all'interno rischia di morire tra le fiamme. Con sua grande sorpresa, mentre fugge tra le stanze già piene di fumo, gli si para dinanzi il suo ideale, la visione celestiale che gli era apparsa nella grotta; la donna, che si scopre poi essere la principessa Angiola, sta lottando strenuamente contro un lazzarone, che cerca di finirla con una pugnolata. Berthold, nella concitazione del momento, sferra un colpo violento all'uomo, libera la principessa e fugge con lei attraverso le fiamme, mettendosi in salvo fuori dal palazzo. In questa parte del racconto, che evidentemente il traduttore deve aver considerato più interessante e appassionante per il pubblico dei suoi lettori, Loève-Veimars si mostra più scrupoloso e limita gli interventi di "manipolazione" del testo. Tuttavia si rileva qualche esempio di soppressione anche in questa sezione; nella versione francese non si fa alcun cenno alla presa di coscienza di Berthold: questi, pur nella furia degli eventi, riconosce nella bella fanciulla trattenuta dal lazzarone il suo Ideale, il sogno a lungo vagheggiato, la figura luminosa che gli è apparsa nella grotta qualche tempo prima. Loève-Veimars, forse per non urtare la suscettibilità del proprio lettorato, evita anche di riferire il gesto orrendo, di efferata crudeltà di cui si macchia Berthold, che con fare rapido afferra il bandito e lo uccide con il proprio pugnale. Questo l'enunciato che viene tagliato da Loève-Veimars:

«Es ist die Prinzessin -es ist Bertholds Ideal! Bewußtlos vor Entsetzen, springt Berthold hinzu- den Lazzarone bei der Gurgel packen- ihn zu Boden werfen, ihm sein eignes Messer in die Kehle stoßen.»¹

Il traduttore elimina anche la frase che abbiamo qui di seguito sottolineato, che sottende da parte di Angiola un atteggiamento ipocrita: la giovane principessa, che perde la testa per il suo salvatore, non vuole separarsi da lui

¹ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.434. Versione italiana: «E' la principessa -è l'ideale di Berthold! Reso incosciente dall'orrore Berthold accorre. Afferrare il lazzarone alla gola, gettarlo a terra, affondargli il suo stesso coltello nel collo [...]» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.108)

e, nel timore che la famiglia possa ostacolarla nei suoi piani amorosi, decide di far credere loro di essere morta. Loève-Veimars ascrive inoltre a Berthold e non ad Angiola il sentimento di passione amorosa e il conseguente desiderio di possesso («afin qu'il fût assuré de la posséder»), mentre nel testo tedesco è la fanciulla ad essere disposta a fare follie pur di non perdere l'uomo che ama («und so Bertholds Besitz ihr gesichert bleiben»). E' verosimile ipotizzare che simili interventi siano stati dettati dalla volontà di proporre un'immagine non disdicevole del personaggio di Angiola, non solo in quanto donna ma anche in quanto appartenente al rango principesco.

Hoffmann:

«Angiola [...] verschmähte es in Italien zu bleiben, die Familie sollte sie für tot halten, und so Bertholds Besitz ihr gesichert bleiben.»¹

Loève-Veimars:

«Angiola [...] insista pour quitter l'Italie, afin qu'il fût assuré de la posséder.»²

Loève-Veimars si astiene anche dal citare le diverse tappe attraversate dai due amanti, nel loro folle progetto di fuga; nella versione francese non viene infatti menzionata la sosta a Roma, città dove Berthold e Angiola soggiornano qualche tempo prima di giungere nel Sud della Germania, dove intendono stabilirsi in maniera definitiva.

Hoffmann:

«Ein diamantnes Halsband und kostbare Ringe,¹ die sie getragen, waren hinlänglich, in Rom (bis dahin waren sie langsam fortgepilgert) sich mit allen nötigen Bedürfnissen zu versehen.»²

¹ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.435. Versione italiana: «Angiola [...] rifiutava di restare in Italia, la sua famiglia doveva considerarla morta e ciò le avrebbe assicurato il possesso di Berthold.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.109)

² *L'église des jésuites*, p.215.

Loève-Veimars:

«Les diamants qu'elle avait emportés suffirent à tous leurs besoins.»³

Una volta unitosi in matrimonio con la donna dei suoi sogni Berthold cade in uno stato di prostrazione e afflizione, poiché si sente di nuovo incapace di dipingere e ogni suo sforzo per superare questo stato di passività si rivela nullo. Berthold, con il suo folle agire, con il suo tentativo di materializzare l'Ideale (dopo essere entrato in contatto con la figurazione terrestre del suo *Idealbild*, la principessa Angiola, il giovane decide infatti di sposarla e di costruire una famiglia insieme a lei) incarna l'eroe peccatore che tradisce la sua Arte, la quale esige una dedizione completa e incondizionata. La donna "celestiale", tramutata in sposa banale, perde la sua valenza di archetipo, non è più in grado di fungere da fonte d'ispirazione per l'artista; quando Angiola posa davanti a lui, Berthold ha l'impressione di avere davanti a sé una statua di cera, priva di vita e di passione. Il promettente pittore viene punito per il tradimento di cui si è macchiato con la perdita definitiva del proprio genio artistico e invano si dibatte e si dispera nel tentativo di riaccendere nel proprio animo quella fiamma che sembra essersi spenta per sempre. Le frasi che abbiamo qui di seguito messo in evidenza, e che non figurano nella traduzione, dipingono assai bene l'intima lacerazione del povero Berthold e lo stato di impotenza di cui si sente prigioniero:

«Der immer mehr⁴ in mein Innerstes hereinzehrende Gram, erzeugt von stets getäuschter Hoffnung, wenn ich immer vergebens Kräfte aufbot, die

¹ Da notare l'ennesima semplificazione: il sintagma «Ein diamantnes Halsband» è sostituito dalla sineddoche generalizzante «Les diamants», mentre il sintagma «kostbare Ringe» è eliminato.

² *Die Jesuitenkirche in G.*, p.435. Versione italiana: «Una collana di diamanti e un prezioso anello che ella portava furono sufficienti perché a Roma (fin lì erano giunti nel loro lento pellegrinaggio) essi potessero provvedersi di tutto il necessario [...]» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.109)

³ *L'église des jésuites*, p.215.

⁴ Il traduttore omette la locuzione avverbiale «immer mehr», che indica il crescendo della pena che tormenta il povero Berthold.

nicht mehr mein waren, versetzte mich bald in einen Zustand, der dem Wahnsinne gleich zu achten war.»¹

Loève-Veimars:

«Cette douleur, qui me dévorait, me jeta bientôt dans un état semblable à la folie.»²

Berthold, che piano piano scivola in uno stato prossimo alla pazzia, attribuisce ad Angiola e al suo bambino la responsabilità della propria rovina; nella sua esaltazione patologica si convince che soltanto il sacrificio di queste due creature sul supremo altare dell'arte potrà consentirgli di recuperare la genialità perduta. Dopo la morte della moglie e del figlio, avvenuta in circostanze oscure, Berthold sembra infatti recuperare un po' di serenità e sente ardere dentro di sé una forza che lo sospinge di nuovo verso la pittura; Loève-Veimars omette il significativo sintagma avverbiale «voll heitern Mutes» che allude al rinnovato stato d'animo di Berthold:

«[...] Er hatte sich seines Weibes und Kindes entledigt, und fing voll heitern Mutes an, das Bild zu malen, das er in M. vergebens³ begonnen hatte.»⁴

Loève-Veimars:

«Il s'était débarrassé de sa femme et de son enfant, et se remit à travailler au tableau qu'il avait commencé à M**.»⁵

¹ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.436. Versione italiana: «“Il tormento che sempre più divorava il mio intimo, generato da speranze che andavano sempre deluse quando, invano, facevo appello a forze che non erano più mie, mi gettò ben presto in uno stato paragonabile alla pazzia.» (*La chiesa dei gesuiti in G.*, p.110)

² *L'église des jésuites*, p.216.

³ L'avverbio «vergebens», che fa riferimento allo stato di apatia di cui cade vittima Berthold all'indomani del suo matrimonio con Angiola, viene omesso da Loève-Veimars.

⁴ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.436. Versione italiana: «[...] Si era sbarazzato della donna e del bambino e, di ottimo umore, si era messo a dipingere il quadro che aveva invano iniziato a M..» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.110)

⁵ *L'église des jésuites*, p.216.

Tale sacrificio si rivela però vano : Berthold non solo perde la moglie e il figlio, della cui uccisione viene sospettato (senza però che la verità venga mai rivelata), ma viene anche definitivamente defraudato del suo *Künstlertum*: la suprema arte, che per qualche fugace istante si era rivelata ai suoi occhi, è per lui ormai un regno inaccessibile; da promettente e valente pittore qual era, si riduce a diventare un decoratore di chiese, che trascorre gli ultimi anni della sua misera vita dipingendo dei *trompe-l'oeil*. La recuperata serenità che segue la tragica scomparsa dei familiari è infatti solo un'illusione: poco dopo aver rimesso mano alla tela che aveva cominciato tempo addietro, Berthold si ammala gravemente e rischia di perire. Poco per volta riesce a recuperare le forze e a ristabilirsi, ma è costretto ad ammettere con se stesso che la pittura, alla quale aveva consacrato la sua intera esistenza, è per lui ormai un capitolo chiuso. Quando il viaggiatore entusiasta lo incontra Berthold è un uomo finito, che ha rinunciato a tutto, caduto in miseria e costretto, per potere sopravvivere, ad accettare un modesto incarico nella chiesa dei gesuiti di G. L'io narrante, profondamente sedotto dalla funesta storia del pittore, rimane in contatto con il professor Walther anche dopo il suo rientro a casa, mosso dal desiderio di apprendere altre notizie in merito alla sorte di Berthold. Qualche tempo dopo riceve una breve missiva con la quale il professore gli comunica la scomparsa misteriosa del pittore e la notizia della sua presunta morte. L'io narrante viene a sapere che Berthold, dopo avere terminato il suo quadro, si dilegua senza portare nulla con sé; dopo qualche giorno il suo cappello e il suo bastone vengono ritrovati nei pressi di un fiume, perciò tutti credono che si sia dato la morte.

Hoffmann:

«Dann verschwand er, und da er nicht das mindeste mitgenommen, und man ein paar Tage darauf ¹Hut und Stock unfern des O-Stromes fand, glauben wir alle, er habe sich freiwillig den Tod gegeben.»²

Loève-Veimars effettua un leggero cambiamento nel finale del racconto, affermando che tutti ritengono che Berthold si sia suicidato poiché dopo la sua brusca dipartita nessuno più sente parlare di lui:

«Puis il disparut. Comme on n'a plus entendu parler de lui, et qu'on a trouvé son chapeau et sa canne sur le bord de la rivière, nous pensons tous qu'il s'est volontairement donné la mort.»³

Nella versione tedesca il racconto si chiude in maniera quasi *abrupte*, con le parole del professor Walther che annunciano la macabra fine di Berthold; il traduttore, forse giudicando brusca e poco urbana la chiusa scelta dall'autore, aggiunge nella missiva una formula di saluto con cui l'erudito professore si congeda dal suo destinatario. Riproponiamo qui per intero i due finali, onde mettere meglio in evidenza la differenza.

Hoffmann:

«„Bald nach Ihrer Abreise trug sich mit unserm wunderlichen⁴ Maler viel Sonderbares zu. Er wurde plötzlich ganz heiter, und vollendete auf die herrlichste Weise⁵ das große Altarblatt, welches nun vollends alle Menschen in Erstaunen⁶ setzt. Dann verschwand er, und da er nicht das mindeste

¹ Nella traduzione non figura alcuna indicazione temporale (la locuzione avverbiale «ein paar Tage darauf» è omessa), non viene cioè precisato il lasso che intercorre tra la scomparsa di Berthold da G. e il suo ritrovamento presso il fiume O.

² *Die Jesuitenkirche in G.*, p.438. Versione italiana: «Poi scomparve, ma siccome non portò nulla con sé e qualche giorno dopo il suo cappello furono ritrovati poco lontani dal fiume O., noi tutti crediamo che egli si sia dato volontariamente la morte.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.111)

³ *L'église des jésuites*, p.218.

⁴ Da notare l'omissione dell'aggettivo «wunderlich», che insiste sulla singolarità del personaggio.

⁵ Loève-Veimars espunge anche il sintagma «auf die herrlichste Weise», che descrive la modalità con cui Berthold porta a compimento il proprio lavoro di pittura (il pover'uomo, prima di morire, sembra essere assalito per l'ultima volta dal sacro fuoco dell'arte, che lo induce a creare un'opera di rara e straordinaria bellezza).

⁶ La scelta lessicale di Loève-Veimars («admiration») non è condivisibile: Hoffmann con «Erstaunen» si riferisce a una reazione ben diversa (che è poi la stessa che l'io narrante prova in

mitgenommen, und man ein paar tage darauf Hut und Stock unfern des O-Stromes fand, glauben wir alle, er habe sich freiwillig den Tod gegeben.»¹

Loève-Weimars:

«Bientôt après votre départ, un singulier changement s'opéra dans la personne de notre peintre. Il devint tout à coup fort jovial, et acheva son grand tableau d'autel, qui excite aujourd'hui l'admiration de tous les voyageurs. Puis il disparut. Comme on n'a plus entendu parler de lui, et qu'on a trouvé son chapeau et sa canne sur le bord de la rivière, nous pensons tous qu'il s'est volontairement donné la mort. Portez-vous bien.»²

Die Jesuitenkirche in G. però non è solo una *Künstlergeschichte*, bensì anche un *Nachtstück*, e in quanto tale, in modo analogo ad altri racconti della raccolta di cui fa parte (pensiamo in particolare a *Das Majorat*, *Der Sandmann* e *Ignaz Denner*), è attraversato dal Leitmotiv della notte. Il concetto-chiave di *Nacht* è presente a diversi livelli nei racconti facenti parte dei *Nachtstücke*; la notte è in primo luogo lo scenario privilegiato degli eventi strani e inquietanti che vedono coinvolti i personaggi principali e non di rado lo stesso io narrante. L'atmosfera è spesso resa più angosciata dal brutto tempo e dalla presenza di luci fioche e tremolanti (come quelle prodotte dal fuoco o dalle scintille), il cui debole bagliore rende il buio notturno ancora più sinistro. Gli eventi che occorrono col favore delle tenebre suscitano inquietudine e spavento nell'eroe (e, insieme a lui, nel lettore), in ossequio alle regole del fantastico, modo narrativo il cui principale scopo è di suscitare nel lettore un sentimento di

presenza di Berthold), vale a dire una sensazione di stupore, di smarrimento, di spaesamento, generata dalla stranezza del pittore e dai quadri da lui dipinti.

¹ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.438. Versione italiana: «Subito dopo la vostra partenza accadde al nostro bizzarro pittore un qualcosa di molto strano. All'improvviso egli si fece tutto allegro e portò a termine magnificamente la grande pala d'altare che ora riempie tutti di meraviglia. Poi scomparve, ma siccome non portò nulla con sé e qualche giorno dopo il suo cappello furono ritrovati poco lontani dal fiume O., noi tutti crediamo che egli si sia dato volontariamente la morte.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.)

² *L'église des jésuites*, p.218.

paura¹(sentimento per lui tanto più gradevole quanto inoffensivo, a differenza dell'eroe della vicenda, che vive l'evento fantastico come un'affascinante ma dolorosa lacerazione). Quanto a *Die Jesuitenkirche in G.* è in un'ora fatale come la mezzanotte che il viaggiatore entusiasta decide di scendere in strada per una passeggiata per poi entrare nella chiesa dei gesuiti dove, alla luce di una fiaccola di cera accesa davanti ad una nicchia, scorge la nera figura del pittore Berthold, intento a dipingere alacramente. L'io narrante è irresistibilmente attratto dal bizzarro artista, benché percepisca in lui qualcosa di terribile che gli fa correre i brividi lungo la schiena perciò decide di non incontrarlo più in piena notte, bensì nella rassicurante luce delle ore diurne. Berthold, oltre ad ingenerare paura negli altri, è lui stesso protagonista di esperienze dolorose e spaventose, come l'incendio di Napoli, la sua unione sterile con Angiola e, non da ultimo, le sue folli pulsioni omicide.

Dietro gli eventi spaventosi che occorrono nei *Nachststücke* si celano delle forze oscure, "notturne", inafferrabili e incomprensibili dall'umano intelletto, che minacciano, perseguitano e conducono i personaggi alla rovina sia fisica che psichica. Gli strani accadimenti di cui i singoli racconti riferiscono vengono in parte spiegati in modo razionale, tramite il ricorso ai dettami della psicologia, della medicina e della *Naturphilosophie*; tuttavia ci sono sempre alcuni lati della vicenda che si sottraggono alle interpretazioni di tipo logico, perciò rimane aperta la questione se queste forze che agiscono nell'ombra esistano per davvero oppure se siano solo proiezioni di un io malato, psicologicamente scisso. Questo ingenera un senso di perturbamento, di incertezza angosciosa tanto nei personaggi che nel lettore. Ogni *Nachstück* è attraversato dal tema dell'ontologica mancanza di libertà dell'uomo, del suo essere inesorabilmente in balia dell'inafferrabile, dell'inquietante, del misterioso, dell'irrazionale (stato di

¹ Come sottolineano in particolare Louis Vax (in *La séduction de l'étrange- Etudes sur la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1987), Roger Caillois (in *Cohérences aventureuses au cœur du fantastique. La dissymétrie : Esthétique générative*, Paris, Gallimard, 1976) e Tzvetan Todorov (in *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970).

cose che pesa come una minaccia costante sull'esistenza dei personaggi e che può avere, come in *Die Jesuitenkirche in G.*, in *Der Sandmann*, *Das Majorat* e *Ignaz Denner* anche dei risvolti tragici, orridi e mortali). A differenza del *Gothic Novel* (al cui armamentario di temi e personaggi Hoffmann ricorre soprattutto in questa raccolta, con particolare riferimento a racconti come *Das Majorat* e *Ignaz Denner*), che nell'epilogo attribuisce gli strani accadimenti narrati a fattori puramente razionali e verosimili, con buona pace degli *Aufklärer*, nei racconti dello scrittore tedesco lo svelamento dell'enigma iniziale è solo in parte soddisfacente poiché ingenera a sua volta nuovi misteri. Nel caso specifico di *Die Jesuitenkirche in G.* il manoscritto compilato dallo studente, nel quale viene raccontato l'oscuro passato di Berthold, illumina solo parzialmente i segreti che ruotano attorno alla figura dell'artista. Il pittore attribuisce esplicitamente la responsabilità della propria rovina alla moglie e al figlioletto, spiegazione che il narratore, da parte sua, non osa commentare e che soddisfa solo parzialmente il lettore, il quale dubita se la colpa del tragico destino dell'uomo sia da ascriversi realmente alla povera Angiola, oppure se sia anche lei vittima come il marito di un'oscura e impenetrabile potenza che rimane nell'ombra. Il lettore è esortato a credere che sullo sfondo della triste vicenda di Berthold agisca una forza occulta, che determina il suo destino, inducendolo dapprima a diventare un grande artista per poi condurlo, dopo una breve parentesi di gloria, alla distruzione. Non meno misterioso è il comportamento di Berthold, e anche in questo caso le informazioni contenute nel manoscritto sono di poco aiuto; il lettore non riesce a capire quale sia la vera motivazione della sua incapacità di dipingere e dell'atteggiamento di disgusto, repulsione e orrore che questi prova al cospetto del quadro incompiuto da lui abbozzato anni prima. Il viaggiatore entusiasta e il professor Walther concordano nell'attribuire le sue stranezze al senso di colpa che lo tormenta; i due paiono infatti certi che Berthold si sia macchiato dell'uccisione della moglie e del bambino, benché questa informazione non venga confermata (né smentita) in nessun luogo

del testo. Il suo presunto suicidio, con cui si chiude il racconto, parrebbe essere una sorta di ammissione, di conferma della sua colpevolezza, tuttavia anche in questo caso il testo tace.

Il racconto, come altri *Nachtstücke*, presenta una predominanza del colore nero, cromatismo che traduce lessicalmente la paura, il terrore e la morte.¹ Nella versione di Loève-Veimars non sempre questo Leitmotiv è rispettato; il traduttore non ha forse colto appieno il valore di questa tematica che si presenta con una ripetitività pressoché ossessiva, perciò procede spesso e volentieri alla semplificazione, alla soppressione, alla trasformazione. Berthold è una creatura della notte, perciò Hoffmann lo designa in questi termini:

«Näher gekommen bemerkte ich, daß vor der Blende ein Netz von Bindfaden aufgespannt war, hinter dem eine dunkle Gestalt eine Leiter hinauf und hinunter sprang [...].»²

Loève-Veimars sostituisce del tutto arbitrariamente il sema dell'oscurità con quello dell'altezza:

«En m'approchant, je remarquai qu'un filet de cordes était étendu devant la niche, et sous ce filet une longue figure montait et descendait sur une échelle [...].»³

La natura in seno alla quale Berthold trova rifugio, conforto e protezione è scura, impenetrabile, misteriosa, a immagine stessa del suo io e del suo modo di sentire:

¹ Cfr. J. Charue-Ferrucci, „*Le Rouge et le Noir*“ dans les *Nachtstücke*. *Essai d'analyse thématique*, in J.-M. Paul (a cura di), *E.T.A. Hoffmann le fantastique*, Nancy, Centre de Recherches Germaniques et Scandinaves de l'Université de Nancy II, 1992, pp.157-177.

² *Die Jesuitenkirche in G.*, p.416. Versione italiana: «Avvicinandomi, notai che davanti alla nicchia era tesa una rete di spago dietro alla quale una figura scura saliva e scendeva da una scala [...].» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.93)

³ *L'église des jésuites*, p.197.

«Ich lag von zauberischen¹ Düften umspielt im grünen Gebüsch, und die Stimme der Natur ging vernehmbar im melodisch klingenden Wehen durch den dunklen Wald.»²

Loève-Veimars preferisce descrivere il bosco in termini di profondità (oltre a condensare la frase in questione):

«J'allais m'étendre au milieu des verts buissons, agités par des vapeurs légères, et je croyais entendre des sons mélodieux s'échapper de la profondeur du bois.»³

La Natura è un regno notturno e misterioso, di cui Berthold desidera penetrare i segreti, gli imperscrutabili geroglifici, per questo decide di cimentarsi nello studio della sua forma organica, quella più vicina all'uomo:

«Ja, ich halte sogar dafür, daß man erst durch das Darstellen der uns näher liegenden organischen Natur sich stärken müsse, um Licht zu finden in ihrem nächtlichen Reich.»⁴

Il traduttore non solo semplifica l'enunciato, ma effettua anche un sensibile spostamento di significato (la dimensione oscura del mondo naturale viene sostituita dal concetto di natura inanimata):

«Je pense en même temps que l'étude de la nature vivante nous initie dans les secrets de la nature inanimée.»¹

¹ Loève-Veimars opera uno spostamento di significato del tutto immotivato sostituendo l'aggettivo «zauberisch», che allude all'incanto che la natura esercita sull'animo afflitto del pittore, con «légères».

² *Die Jesuitenkirche in G.*, p.430. Versione italiana: «Giacevo circondato di incantevoli odori tra versi arbusti, e la voce della natura si faceva sentire spirando in suoni melodiosi attraverso la buia foresta.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.105)

³ *L'église des jésuites*, p.210.

⁴ *Die Jesuitenkirche in G.*, p. 431. Versione italiana: «Credo, anzi, che per trovare una luce nel regno notturno della natura, sia necessario rafforzarsi nella rappresentazione della sua forma organica, a noi più vicina.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.106)

Anche la triste esistenza di Berthold, governata da forze che sfuggono al suo controllo, è descritta da Hoffmann come una strada oscura che attende di essere illuminata dall'alto:

«Hier in dieser Grotte saß er eines Tages [...] und weinte heiße Tränen, daß der Stern des Himmels² seine dunkle Bahn³ erleuchten möge; da rauschte es im Gebüsch, und die Gestalt eines hochherrlichen Weibes⁴ stand vor der Grotte. »⁵

Loève-Veimars procede in questo caso alla soppressione dell'aggettivo, eliminando di conseguenza anche il contrasto che Hoffmann crea tra l'immagine della luce («erleuchten») e quella del buio («dunkle Bahn»):

«Un jour qu'il s'y trouvait [...] versant des larmes brûlantes, et suppliant le ciel d'éclairer son âme, un bruit se fit entendre dans le feuillage, et une femme ravissante apparut à l'entrée de la grotte.»⁶

Berthold è una creatura notturna, che solo con il favore delle tenebre riesce a trovare in se stesso l'energia per portare a compimento il proprio lavoro di decoratore; soltanto nel buio della chiesa, rischiarato appena da una fiaccola di cera, Berthold ritrova un po' di pace e di serenità, mentre non appena spunta il giorno, con la sua luce accecante e fastidiosa, il pittore cade in uno stato di profondo malessere. L'io narrante, pur provando un'invincibile attrazione per il misterioso pittore e la sua tragica vicenda, confessa il suo

¹ *L'église des jésuites*, p.212.

² Loève-Veimars mostra una spiccata tendenza per la contrazione (quando non si tratta di soppressione!) dei sintagmi: «der Stern des Himmels» diventa, più semplicemente, «le ciel».

³ Nella traduzione viene anche eliminata l'immagine della strada, quale metafora del cammino spirituale intrapreso da Berthold; Loève-Veimars sostituisce «Bahn» con un più convenzionale nonché esplicito «âme».

⁴ Il sintagma «die Gestalt eines hochherrlichen Weibes» si riduce, nella versione francese, a «une femme ravissante».

⁵ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.432. Versione italiana: «Un giorno [...] sedeva in questa grotta e piangeva amare lacrime, implorando che la stella del cielo illuminasse la sua strada oscura [...]» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, pp.106-107)

⁶ *L'église des jésuites*, p.212.

disagio e la sua inquietudine nel trovarsi solo con il pittore a mezzanotte, all'interno della chiesa deserta. Loève-Veimars, con la sua consueta superficialità, omette un'informazione densa di significato come «Mitternacht».

Hoffmann:

«Ich muß gestehen, daß, dachte ich es mir lebhaft, um Mitternacht mit Berthold allein in die Kirche mich zu befinden, mir [...] ein leiser Schauer durch die Glieder¹ lief. »²

Loève-Veimars :

«Je dois avouer que l'idée de me trouver seul avec Berthold dans l'église [...] me causait un léger frisson.»³

L'orrore non investe solo l'io narrante, quando questi si trova in presenza dello strano pittore, ma anche lo stesso Berthold, che si crede vittima di forze demoniache, mortifere e invincibili; durante le sue crisi Berthold è assalito dallo sgomento e dall'angoscia, la natura gli appare in tutto il suo aspetto minaccioso, come un mostro che lo perseguita. Loève-Veimars attenua la reazione terrificata di Berthold sopprimendo il termine «Ungeheuer», considerandolo forse “indelicato” nella sua eccessiva espressività:

Hoffmann:

«Die ganze Natur, ihm sonst freundlich lächelnd, ward ihm zum bedrohlichen Ungeheuer [...].»⁴

¹ Con la consueta dose di trascuratezza Loève-Veimars espunge il sintagma «durch die Glieder».

² *Die Jesuitenkirche in G.*, p.437. Versione italiana: «Devo ammettere che al vivo pensiero di ritrovarmi a mezzanotte solo con Berthold nella chiesa [...] sentivo corrermi un leggero brivido per le membra.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, pp.110-111)

³ *L'église des jésuites*, p.217.

⁴ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.430. Versione italiana: «Se camminava attraverso una buia foresta, egli era sopraffatto da un terrore che lo turbava; se ne usciva e guardava verso i monti lontani [...] -gli si fermava il respiro- e, per la profonda paura che provava, voleva morire. L'intera natura, che

Loève-Veimars:

«Toute la nature, qui lui souriait jadis, était devenue menaçante pour lui.»¹

Anche la bella Angiola, che gli appare dapprima in tutto il suo splendore celestiale, dopo il matrimonio sembra trasformarsi in una creatura orribile, dai tratti mostruosamente deformati:

«So wie in jener unglücklichen Zeit der Krisis [...] nicht die himmlische Maria, nein, ein irdisches Weib, ach seine Angiola² selbst stand auf greuliche Weise verzerrt, vor seines Geistes Augen.»³

Nella versione di Loève-Veimars invece la moglie Angiola non ha niente di spaventoso, non subisce alcuna metamorfosi misteriosa, è semplicemente una donna che non possiede più la sua bellezza sensuale e che appare piuttosto scialba e sciupata:

«Comme au temps de sa crise fâcheuse [...] devant ses yeux s'offrait sans cesse, non pas la divine vierge Marie,⁴ mais une femme terrestre, mais Angiolina, les traits flétris et décolorés.»⁵

L'io narrante insiste sul carattere terrificante, tragicamente doloroso della storia di Berthold, definendola in questi termini:

un tempo gli aveva sorriso benevola, era diventata per lui un mostro minaccioso.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.105)

¹ *L'église des jésuites*, p.211.

² Il traduttore sostituisce in maniera del tutto immotivata il nome della donna («Angiola») con la forma del diminutivo («Angiolina»).

³ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.435. Versione italiana: «Come all'epoca infelice della sua crisi [...] non la celeste Maria, no, una donna terrena, ah, la sua Angiola appariva agli occhi del suo spirito orribilmente deformata.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.109)

⁴ Loève-Veimars aggiunge «vierge» come a togliere ogni dubbio che la celeste Maria di cui parla Hoffmann è la madre di Gesù.

⁵ *L'église des jésuites*, p.215.

«Bertholds Geschichte hat etwas Entsetzliches und Grauensvolles, sprach ich zu dem Professor [...].»¹

Loève-Weimars, che evidentemente ritiene ridondante e stilisticamente pesante insistere sul medesimo concetto per due volte, semplifica come segue il testo di partenza:

«-L’histoire de Berthold a quelque chose d’effroyable, dis-je au professeur.»²

Il traduttore evita anche di menzionare i cupi presentimenti, le immagini inquietanti («finstern Wolkenschatten» e «dunkle Ahnung») che assalgono Berthold in quei momenti di crisi che preludono alla sua iniziazione all’Arte; il seguente passaggio, che descrive dettagliatamente i moti dell’animo del pittore viene omissso per intero nella versione francese:

«Berthold tat so wie ihm der Freund geboten, und es war ihm, als zögen die finstern Wolkenschatten, die sich über sein Leben gelegt, vorüber. „Ich mühte mich, das, was nur wie dunkle Ahnung tief in meinem Innern lag, wie in jenem Traum hieroglyphisch darzustellen, aber die Züge dieser Hieroglyphenschrift waren menschliche Figuren, die sich in wunderlicher Verschlingung um einen Lichtpunkt bewegten.»³

In linea con la concezione romantica, l’arte è per Hoffmann la misteriosa rivelazione del Trascendente, dell’eterno Tutto, e l’artista è colui che “vede” e “annuncia” agli uomini la suprema verità. Anche il “pezzo

¹ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.437.

² *L’église des jésuites*, p.216.

³ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.430. Versione italiana: «Berthold fece quel che l’amico gli aveva detto ed ebbe l’impressione che le tenebrose nubi che si erano addensate sulla sua vita trascorressero. “Io mi sforzavo di rappresentare in forma geroglifica, come nei sogni, ciò che nel profondo del mio animo stava come un oscuro presentimento, ma i tratti di quella scrittura geroglifica erano figure umane che si muovevano, in uno strano intreccio, intorno a un punto di luce.” » (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.106)

notturno” *Die Jesuitenkirche in G.*, come già i *Fantasiestücke*, diventa occasione per Hoffmann per condurre una riflessione teoretica sull’arte e il suo significato.

Il traduttore, nell’approntare la sua *L’église des jésuites*, sembra mosso da ben altri intenti: il tema del *Künstlertum* e le problematiche ad esso connesse sono per lui di gran lunga secondarie rispetto alla storia travagliata e tormentata del giovane Berthold, la cui esistenza è un susseguirsi di vertiginose esperienze, aventi come scenario prima l’Italia poi la Germania. Ad essere sacrificati nella versione francese sono soprattutto gli intricati ed oscuri discorsi di Berthold così come le sezioni descrittive nelle quali il narratore dipinge nel dettaglio i moti dell’animo dell’aspirante pittore, le sue contraddittorie sensazioni, il suo altalenare tra fugaci momenti di esaltazione e felicità e lunghi periodi di cupa disperazione. Hoffmann ripercorre le varie fasi del percorso di apprendistato di Berthold focalizzando l’attenzione su alcuni concetti cruciali della poetica romantica come la contrapposizione tra i veri *Künstler* e i *Meßkünstler*, coloro che sfoggiano una tecnica perfetta, che curano ogni minimo dettaglio dell’esecuzione artistica ma che non sono in grado di infondere ai loro quadri la vita, quell’*innerer Geist* che contraddistingue le vere opere d’arte in senso romantico.¹ Loève-Weimars conferisce minore spessore alla polemica che l’autore esterna nei confronti del realismo pittorico, astenendosi dal riprodurre con il dovuto scrupolo le scene che contrappongono gli esponenti della corrente realistica, rappresentata da Hackert e dai pittori e critici compiacenti che elogiano Berthold, al vecchio e impertinente Maltese, esponente della nuova mistica pittorica tedesca. Il traduttore tratta con una certa superficialità soprattutto il percorso di formazione interiore di Berthold, il complesso e progressivo processo di maturazione che, tra dubbi e tentennamenti, lo induce a riconoscere la sua vera strada, che coincide con la conversione alla concezione romantica della

¹ Cfr. K. Ochsner, *E.T.A. Hoffmann als Dichter des Unbewußten. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Romantik*, Ann Arbor-London, University Microfilms International, 1979, pp.88-89.

pittura. Il lettore francese difficilmente riuscirà a cogliere quanto il *Künstlertum* non sia solo una grazia ma anche e soprattutto una maledizione: il sentiero che conduce alla suprema conoscenza è infatti costellato di cadute, fallimenti ed esperienze dolorose e solo chi riesce a rialzarsi e a trovare la forza interiore per proseguire la propria ricerca può sperare di accedere un giorno a quel regno d'ineffabile bellezza. La versione approntata da Loève-Veimars mette dunque in primo piano la "storia" di Berthold, la sua vita avventurosa e febbrile, alleggerendo il testo da tutte le complesse motivazioni teoretiche e poetologiche di cui la vicenda del pittore non è che l'esemplificazione concreta.

L'artista romantico di Hoffmann è generalmente rappresentato come un originale, le cui creazioni geniali originano da stati fisici e mentali alterati quali sono il sonnambulismo o il sogno (si veda a tal proposito il sedicente cavaliere Gluck, nell'omonimo racconto, il quale afferma di avere composto le sue migliori creazioni mentre era sprofondato in uno stato onirico), quando non viene addirittura raffigurato come un vero e proprio pazzo. Il racconto *Die Jesuitenkirche in G.* è attraversato da un capo all'altro dal tema della follia; termini come «wahnsinnig» e «Tor» scandiscono il ritmo del racconto come un tragico Leitmotiv. Loève-Veimars, che in altre circostanze mostra prudenza e riluttanza di fronte a un tema scabroso come quello della pazzia, sembra in questo caso avere compreso il valore profondo di questo tema tipico del racconto fantastico e hoffmanniano in modo particolare, mostrando un'insolita aderenza all'originale in quei punti del testo in cui il protagonista, lo sventurato pittore Berthold, viene designato esplicitamente come un essere dall'interiorità deviata e problematica.

Questo il grido disperato in cui prorompe il povero artista, la prima volta che l'io narrante ha l'occasione di incontrarlo:

«-O ich elender Tor!»¹

Questa la resa di Loève-Veimars:

«O pauvre fou que je suis!»²

Allo stato di prostrazione in cui cade all'indomani del matrimonio e che lo induce a maledire la propria moglie Berthold dà il nome di follia:

«Der immer mehr in mein Innerstes hereinzehrende Gram [...] versetzte mich bald in einem Zustand, der dem Wahnsinn gleich zu achten war.»³

Così anche nella versione francese:

«Cette douleur, qui me dévorait, me jeta bientôt dans un état semblable à la folie.»⁴

Il suo comportamento insano suscita la preoccupazione dei conoscenti che lo denunciano alle autorità competenti:

«Bertholds grausames wahnsinniges Betragen gegen Weib und Kind erregte die Aufmerksamkeit der Nachbarn, die es die Obrigkeit anzeigten.»⁵

Il traduttore condensa l'enunciato, ma non tace la condotta dissennata dell'uomo:

¹ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.415. Versione italiana: «-Oh, povero pazzo che sono!» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.92)

² *L'église des jésuites*, p.195.

³ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.436. Versione italiana: «Il tormento che sempre più divorava il mio animo [...] mi gettò ben presto in uno stato paragonabile alla pazzia.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.110)

⁴ *L'église des jésuites*, p.216.

⁵ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.436. Versione italiana: «Il comportamento folle e terribile di Berthold nei confronti della donna e del bambino attirò l'attenzione dei vicini, che lo denunciarono alle autorità.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.110)

«La conduite folle et cruelle de Berthold envers sa femme et son enfant, attira l'attention de l'autorité.»¹

L'io narrante osa accusarlo apertamente di avere assassinato i suoi congiunti in un raptus di follia :

«“Also in heillosem Wahnsinn mordeten Sie Weib und Kind?”»²

In questo caso il traduttore opta per una scelta lessicale meno esplicita e meno forte di quella del testo di partenza, parlando più eufemisticamente di «délire» (e non tenendo conto di un aggettivo come «heillos», che enfatizza il carattere inquietante del gesto di Berthold):

«”Ainsi dans votre délire, vous avez tué votre femme et votre enfant ?»³

Il traduttore segue l'autore quando questi insiste per ben due volte, a distanza di poche righe, sulla stranezza di Berthold (rendendo opportunamente l'aggettivo «wunderlich» che in altri racconti sembra invece provocare in lui un certo imbarazzo):

«Ich schilderte mit den lebendigsten Farben des Malers wunderliches Benehmen [...]»⁴

Loève-Weimars:

«Je lui peignis avec vivacité la singulière conduite du peintre.»⁵

¹ *L'église des jésuites*, p.216.

² *Die Jesuitenkirche in G.*, p.437. Versione italiana: «“Dunque, nella vostra insanabile follia, avete ucciso donna e bambino?”» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.111)

³ *L'église des jésuites*, p.217.

⁴ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.421. Versione italiana: «[...] Gli descrissi coi più vivaci colori lo strano comportamento del pittore [...]» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.97)

⁵ *L'église des jésuites*, p.202.

Poco oltre :

«“Es ist ein wunderlicher Mensch, dieser Maler [...].“»¹

Il traduttore conserva il sema della stranezza tuttavia, per non incorrere in una fastidiosa ripetizione, utilizza non più «singulier», bensì «bizarre»:

«-C'est un homme bizarre, ce peintre [...].»²

In linea con la filosofia di Schubert anche Hoffmann si dice convinto che durante questo tipo di esperienze ai margini del razionale l'individuo subisca l'influsso di forze soprannaturali, sovrumane, le quali non sono necessariamente benevole, ma possono anche avere una natura ostile, demoniaca.³ Il Berthold di *Die Jesuitenkirche in G.* è descritto come un essere maledetto, una creatura notturna e inquietante che si abbandona alla rovinosa seduzione del Male, condannando se stesso e i propri cari alla distruzione. Nel racconto la figura del pittore è associata in più occasioni a quella del demonio; tanto il viaggiatore entusiasta che il professor Aloysius Walther si dicono convinti che la pazzia di Berthold e anche il presunto delitto di cui questi si sarebbe macchiato siano da ascrivere all'influenza malefica delle forze infernali. Loève-Veimars, a differenza di quanto accade ad esempio in *Mademoiselle de Scudéry*, che egli interpreta essenzialmente come un racconto storico, non è reticente nei confronti del soprannaturale e, al pari di Hoffmann, si compiace nel designare esplicitamente Berthold come un accolito del demonio.

Così parlano di lui l'io narrante e il professor Aloysius Walther:

¹ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.421. Versione italiana: «“E' un uomo strano quel pittore [...].“» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.97)

² *L'église des jésuites*, p.202.

³ Cfr. P. Sucher, op.cit., pp.113-122.

«-Armer -armer unglücklicher Mann!” rief ich aus, „welch eine Teufelsfaust griff so grimmig zerstörend¹ in die Leben.“ -„Oh!” sprach der Professor: [...] „-er selbst war gewiß sein eigener Dämon -sein Luzifer, der in sein Leben mit der Höllenfackel² hineinleuchtete.»³

Questa la versione di Loève-Veimars, che pone una medesima enfasi sulla diabolicità del personaggio:

«-Pauvre, pauvre infortuné! m’écrai-je. Quelle main infernale a flétri ainsi sa vie ? -Oh ! dit le professeur, [...] il a été lui-même son démon, le Lucifer qui a porté le feu dans sa vie.»⁴

Lo stesso Berthold confessa amaramente di essere stato in preda a pensieri infernali all’indomani del matrimonio, lasciando così intendere di avere commesso il brutale assassinio della moglie e del figlioletto:

«Gedanken der Hölle stiegen in mir auf.»⁵

Loève-Veimars:

«Des pensées infernales s’élevèrent en moi.»⁶

Il viaggiatore entusiasta si mostra inquieto in presenza di questa sinistra creatura, che non esita a definire demoniaca:

¹ Ci pare che il traduttore abbia utilizzato un’espressione un po’ troppo debole rendendo «griff so grimmig zerstörend» con «flétri»; il verbo francese è infatti ben lungi dall’esprimere la violenza furiosa e distruttiva con cui le forze demoniache prendono possesso dell’esistenza del pittore, senso che viene invece veicolato dal sintagma dell’originale.

² Loève-Veimars, forse temendo di incorrere in una fastidiosa ripetizione, lascia in questo caso cadere la precisazione che il fuoco di cui si sta parlando è quello dell’inferno (perciò «Höllenfackel» è reso con un semplice «feu»).

³ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.423.

⁴ *L’église des jésuites*, p.203.

⁵ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.436.

⁶ *L’église des jésuites*, p.216.

«Ich meinte, er könnte mitunter was weniges der Teufel sein, trotz seiner Gütmütigkeit und seines treuherzigen Wesens [...].»¹

Così anche nella traduzione :

«Je pensais, qu'après tout, en dépit de sa bonhomie et de ses manières sincères, il pourrait bien être le diable [...]. »²

Il traduttore tende persino a rendere più esplicita la presenza dell'*Übermenschlich* nel racconto quando ritiene che l'autore sia stato troppo vago e allusivo: Hoffmann designa con il sintagma «unheimliche Gewalt» quella potenza invincibile e sconosciuta che prende possesso di Berthold e che gli impedisce di dipingere; l'aggettivo «unheimlich» indica il carattere sinistro della forza che agisce sul pittore, ma mantiene un assoluto riserbo sulla sua natura e la sua origine. Il lettore rimane dunque nel dubbio se lo strano comportamento del pittore sia determinato da un potere sconosciuto, forse demoniaco, che dall'esterno lo assale e si impossessa di lui, oppure se esso sia il risultato di una grave patologia psichica.

Loève-Veimars si serve invece della meno ambigua espressione «influence ennemie», che designa in maniera più diretta la diabolicità dell'entità che agisce su Berthold (con evidente rimando alla tradizione cristiana, che identifica il Nemico per antonomasia con Satana). Questo fa sì che nella versione francese si perda quel senso di mistero che contraddistingue invece l'originale e che è una caratteristica precipua del fantastico di Hoffmann; nei racconti dello scrittore tedesco infatti il soprannaturale è tanto più potente nei suoi effetti quanto meno la sua presenza è visibile, insinuandosi in maniera sorniona e impercettibile nelle pieghe del reale. Loève-Veimars sopprime inoltre la frase relativa «die ihn zu erfassen schien» con cui Hoffmann allude all'invincibile possesso che questa «Gewalt» esercita su

¹ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.437.

² *L'église des jésuites*, p.217.

Berthold, sorta di morsa avvolgente alla quale il pittore non riesce a sottrarsi.

Hoffmann:

«Er gedachte Trotz zu bieten der unheimlichen Gewalt, die ihn zu erfassen schien, er bereitete die Farben,¹ er fing an zu malen; aber seine Kraft war gebrochen [...].»²

Loève-Veimars:

«Il voulut surmonter cette influence ennemie, et se mit à peindre; mais ses forces étaient brisées [...].»³

Questa forza metafisica che determina in maniera ineluttabile il destino degli individui deve avere ingenerato un certo disagio nel traduttore; se nell'esempio citato sopra egli decide di esplicitare ciò che Hoffmann si limita a suggerire e ad insinuare in maniera velata, nel caso che ci apprestiamo a illustrare qui di seguito Loève-Veimars sembra invece fare un passo indietro e procede ad una radicale soppressione, onde espungere un concetto che non gli suona familiare:

«Fiel es ihm nur von ungefähr ins Auge, so lief er wie von unwiderstehlicher Macht getrieben hin, warf sich laut schluchzend nieder, bekam seinen Paroysmus, und war auf mehrere Tage unbrauchbar.»⁴

¹ Loève-Veimars deve avere giudicato superflua la precisazione veicolata dalla frase «er bereitete die Farben» (chi si cimenta nella pittura deve avere preventivamente preparato i colori da utilizzare), perciò pensa bene di poterla omettere.

² *Die Jesuitenkirche in G.*, pp.435-436. Versione italiana: «Pensò di affrontare l'inquietante potenza che sembrava essersi impossessata di lui, preparò i colori e cominciò a dipingere; ma le sue forze erano piegate [...].» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.109)

³ *L'église des jésuites*, p.215.

⁴ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.423. Versione italiana: «Se per caso gli capitava di guardarlo, egli correva via come spinto da una forza irresistibile, si gettava a terra singhiozzando forte, veniva colto dal suo parossismo e per diversi giorni era inutilizzabile.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, pp.98-99)

Così Loève-Veimars:

«[...] Lorsque ses regards s'arrêtaient par hasard de ce côté, il retombait dans le même paroxysme et devenait incapable de travailler durant quelques jours.»¹

Il traduttore tende inoltre ad attenuare l'atmosfera di orrore e di sgomento che caratterizza l'originale non traducendo oppure riproponendo con lessico più tenue e discreto alcuni vocaboli-chiave che sono utili a definire il tono generale del testo di partenza; come abbiamo avuto modo di osservare poc'anzi l'aggettivo «dunkel», che ricorre con frequenza nel racconto di Hoffmann, ove viene utilizzato per tratteggiare i contorni di uno scenario oscuro e inquietante e «greulich», che traduce il sentimento di ansia metafisica che assale i personaggi di Hoffmann quando si trovano al cospetto di entità che non appartengono alla dimensione dell'umano, del terrestre, del razionale, vengono espunti con una certa frequenza nella versione francese.

Complessivamente possiamo dunque affermare che Loève-Veimars tende a conservare del fantastico hoffmanniano quegli elementi che gli sono più familiari, quegli aspetti più “esteriori” e vistosi (come la figura del diavolo) che appartengono alla tradizione del *roman noir* e che si ritrovano anche in certa produzione autoctona recente (basti pensare a *Le diable amoureux* di Cazotte, che tanta critica designa come il primo testo fantastico di lingua francese).

Contravvenendo alla negligenza e alla superficialità che contraddistingue altri suoi testi Loève-Veimars si sforza in questo caso di conferire il giusto peso alla patologia che colpisce il protagonista designando esplicitamente il pittore come un pazzo; tuttavia egli arretra di fronte a certi eccessi del *frénétisme* di Hoffmann, di fronte alla dimensione metafisica del suo fantastico: il traduttore è infatti incapace di cogliere appieno la riflessione

¹ *L'église des jésuites*, p.203.

dell'autore sul misterioso rapporto che intercorre tra l'io dell'individuo (*das Innere*) e i suoi fantasmi interiori, che sembrano emanare da una potenza esteriore ostile (*böse Macht*). Nel momento in cui Hoffmann descrive il sorgere improvviso del fantasma terrificante che l'individuo non riesce a dominare, Loève-Veimars procede abilmente ad un'autocensura, che equivale ad una semplificazione prosaica e banalizzante del testo di partenza.

Anche da un punto di vista strutturale Loève-Veimars non è particolarmente sensibile alle strategie narrative messe in campo da Hoffmann per costruire il suo racconto fantastico; nell'originale, e questo fin dal titolo, l'autore si serve di una modalità particolare per designare lo scenario nel quale si svolge la vicenda, indicando la località in questione con l'iniziale seguita da un punto. Questo procedimento, che è ricorrente in Hoffmann e più in generale nella letteratura fantastica del XIX secolo e che lo studioso Jacques Finné denomina con espressione felice «onomastique secrète»,¹ rientra nelle modalità con cui lo scrittore cerca di assicurare e tranquillizzare il lettore suscitando in lui un'impressione di verosimiglianza (essendo il realismo, come abbiamo già avuto occasione di puntualizzare, un "ingrediente" di base della narrazione fantastica). Questa designazione consente al tempo stesso di non fornire indicazioni precise circa la dimensione spaziale in cui si colloca l'evento, avvolgendo così la storia di un alone di mistero e di vaghezza, che prepara il lettore a scivolare dalla realtà alla dimensione dello strano e dell'improbabile. Loève-Veimars, come abbiamo avuto modo di osservare nel corso della presente analisi, non adotta un metodo traduttivo coerente, dimostrando dunque di non avere compreso a fondo la funzione di questa procedura: in alcuni casi riprende fedelmente queste indicazioni, mentre altre volte scioglie l'enigma dell'iniziale inserendo la denominazione integrale della città (o del luogo in questione), esplicitando così ciò che Hoffmann intendeva mantenere oscuro

¹ J. Finné, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1980, cit., p.142.

e allusivo; in altre circostanze ancora l'indicazione onomastica misteriosa viene sostituita con una locuzione avverbiale generica (del tipo «cette ville» che nel nostro racconto va a sostituire l'indicazione «in G.») oppure viene completamente omessa (come nel titolo del racconto, *Die Jesuitenkirche in G.* che Loève-Veimars riduce a *L'église des jésuites*) privando così la versione francese di quell'impressione di familiarità e di credibilità che, come abbiamo poc'anzi evidenziato, costituisce una delle armi retoriche più efficaci della narrazione fantastica.

Sul piano stilistico si registra una certa tendenza all'impoverimento e all'indebolimento dell'espressività dell'originale, come testimonia la generale neutralizzazione delle figure retoriche, delle similitudini in particolare, come ci apprestiamo a illustrare qui di seguito con qualche esempio particolarmente rilevante. Per descrivere il tormento interiore di Berthold Hoffmann ricorre all'immagine della figura mostruosa che con i suoi artigli gelidi afferra e stringe il petto del povero pittore fino quasi a farlo soffocare; Loève-Veimars sopprime questa comparazione particolarmente espressiva nella sua crudeltà, limitandosi a dire che il petto di Berthold è oppresso dal dolore.

Hoffmann:

«[...] Trat er heraus, und schaute in die fernen Berge, so griff es wie mit eiskalten Krallen in seine Brust- sein Atem stockte [...].»¹

Loève-Veimars:

«[...] S'il en sortait, s'il apercevait un horizon lointain [...] sa poitrine se resserrait avec douleur.»²

¹ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.430. Versione italiana: «[...] Se ne usciva e guardava verso i monti lontani, sentiva gelidi artigli affondargli nel petto -gli si fermava il respiro- [...].» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.105)

² *L'église des jésuites*, p.211.

Sempre per quanto concerne Berthold, Hoffmann paragona la sua incapacità a dipingere, dovuta ad una profonda crisi interiore, agli inutili sforzi di un bambino avventato. Al posto di questa eloquente immagine Loève-Veimars inserisce nel testo un avverbio di luogo, per rammentare al lettore che il momento di difficoltà che attraversa Berthold dopo essersi unito in matrimonio con Angiola è analogo a quello precedentemente esperito durante il suo soggiorno napoletano.

Hoffmann:

«[...] Seine Kraft war gebrochen, all sein Bemühen, so wie damals, nur die ohnmächtige Anstrengung des unverständigen Kindes.»¹

Loève-Veimars:

«[...] Ses forces étaient brisées, et tous ses efforts furent infructueux, comme autrefois à Naples.»²

La disperazione che conduce Berthold a un passo dalla follia è paragonata da Hoffmann ad un coltello infuocato che lo tormenta e lo tortura senza pietà; il traduttore sopprime per l'ennesima volta la figura retorica della similitudine, approntando in questo modo una versione stilisticamente meno efficace.

Hoffmann:

«Ich wünschte beider Tod, damit ich erlöst werden möge von der unerträglichen Qual, die wie mit glühenden Messern in mir wühlte!»³

¹ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.436. Versione italiana: «[...] Le sue forze erano piegate, tutti i suoi tentativi, come allora, non erano che gli sforzi impotenti di un bambino privo di senno.» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.109)

² *L'église des jésuites*, p.215.

³ *Die Jesuitenkirche in G.*, p.436. Versione italiana: «Augurai a entrambi la morte per poter essere libero dall'insopportabile tormento che infieriva su di me come un coltello arroventato!» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.110)

Loève-Veimars:

«Je souhaitais leur mort, pour être délivré d'un affreux tourment qui me déchirait sans cesse !»¹

Chiudiamo con un esempio relativo ai tempi verbali ; come già in altri racconti che abbiamo avuto modo di prendere in esame precedentemente, il traduttore ha una certa difficoltà a conservare nella sua versione l'uso che Hoffmann fa del presente storico, e preferisce nella maggioranza dei casi non creare alcuna frattura all'interno del racconto e continuare ad utilizzare i tempi del passato (*passé simple* e *imparfait*), coerentemente con il resto della narrazione. Così facendo però la scena dell'incendio di Napoli, che nell'originale acquista un ritmo movimentato e concitato proprio grazie all'uso del presente narrativo, perde nella versione francese il suo dinamismo e la sua drammaticità.

Hoffmann:

«Ein schneidendes Angstgeschrei schallt ihm entgegen - er stürzt durch den Saal. -Ein Weib ringt mit einem Lazzarone, der es mit starker Faust erfaßt hat, und im Begriff ist ihm das Messer in die Brust zu stoßen. [...] - die Prinzessin in die Arme nehmen -mit ihr fliehen durch die flammenden Säle- die Treppen hinab -fort fort, durch das dickste Volksgewühl- alles das ist die Tat eines Moments!»²

Così invece Loève-Veimars:

¹ *L'église des jésuites*, p.216.

² *Die Jesuitenkirche in G.*, p.434. Versione italiana: «Un acuto grido d'angoscia risuonò alla sua volta -egli si precipitò attraverso la sala. Una donna lottava con un lazzarone che l'aveva afferrata con forza ed era in procinto di conficcarle un pugnale in petto. E' la principessa! è l'ideale di Berthold! Reso incosciente dall'orrore Berthold accorre. Afferrare il lazzarone alla gola, gettarlo a terra, affondargli il suo stesso coltello nel collo, prendere la principessa tra le braccia, fuggire con lei attraverso le sale in fiamme, scendere le scale, via, via, attraverso il fittissimo assembramento di popolo, è cosa di un momento!» (*La chiesa dei gesuiti di G.*, p.108)

«Un cri perçant retentit près de lui. Il entra dans un salon voisin. Une femme luttait avec un lazzarone qui l'avait saisie d'une main vigoureuse, et qui se disposait à lui plonger un couteau dans le sein. - Prendre la femme dans ses bras, l'emporter à travers les flammes, descendre les degrés, fuir à travers le plus épais du peuple, Berthold fit tout cela en un moment.»¹

¹ *L'église des jésuites*, p.214.

BIBLIOGRAFIA

La traduzione

I. La traduzione letteraria: storia, teoria e critica della traduzione

ALBRECHT J., *Literarische Übersetzung: Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998

APEL F., *Sprachbewegung: eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, Heidelberg, Winter, 1982

APEL F., *Literarische Übersetzung*, Stuttgart, Metzler, 2003

ARCAINI E., *Analisi linguistica e traduzione*, Bologna, Patron, 1986

AVIROVIC L., DODDS J. (a cura di), *Umberto Eco, Claudio Magris - Autori e traduttori a confronto*, Udine, Campanotto, 1993

BALLARD M., D'HULST L. (a cura di), *La traduction en France à l'âge classique*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1996

BALLARD M., *De Cicéron à Benjamin: traducteurs, traductions, réflexions*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1995

BASSNETT S., LEFEVERE A. (a cura di), *Translation, History and Culture*, London- New York, Pinter, 1990

BASSNETT S., LEFEVERE A., *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1998

BASSNETT S., *Translation studies*, London, Methuen, 1991

BENELLI G., *Il dibattito sulla traduzione nell'Ottocento francese*, in M. Ulrych (a cura di), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino, UTET, 2003, pp.249-262

BENJAMIN W., *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1982, pp.39-52

BÉRAUD J. G.-A., *La traduction en France à l'époque romantique*, «Comparative Literature Studies», VIII (1971), pp.224-244

BERMAN A., *Hölderlin : il nazionale e lo straniero*, a cura di F. Scotto, «Testo a Fronte», Nr.4, marzo 1991, pp.9-36

BERMAN A., *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984

BERMAN A., *L'essence platonicienne de la traduction*, «Revue d'esthétique», 12 «La traduction», 1986, pp.63-73

BERMAN A., *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999

BERMAN A., *La traduction et ses discours*, «Meta», XXXIV : 4, déc. 1989, pp.672-679

BERMAN A., *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995

BERMAN A., *Traduction et recherche scientifique en France*, «Échanges Pédagogiques», Nr.11, 1986, pp.165-169

BERTOZZI R., *Tendenze della traduttologia tedesca*, in M. Ulrych (a cura di), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino, UTET, 2003, pp.291-315

BORELLO E., *Teorie della traduzione*, Urbino, Quattro Venti, 1999

BUFFONI F. (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini e Associati, 1989

CAPRONI G., *L'arte del tradurre*, «Testo a Fronte», Nr.2, marzo 1990, pp.160-169

CARY E., *Comment faut-il traduire ?*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985

CARY E., *Les grands traducteurs français : Etienne Dolet- Amyot- Mme Dacier- Houdar de la Motte et les traducteurs d'Homère- Galland et les traducteurs des Mille et une Nuits- Gérard de Nerval- Valéry Larbaud*, Genève, Librairie de l'Université Georg & C.ie, 1963

CATALANO G., SCOTTO F. (a cura di), *La nascita del concetto moderno di traduzione. Le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*, Roma, Armando Editore, 2001

COTTONE M., CALABRESE CONTE R., SPECIALE SCALIA S. (a cura di), *A. Wilhelm e Friedrich Schlegel. Teoria della traduzione, con I Frammenti sulla Filologia di F. Schlegel*, Palermo, Centro Servizi Stampa Facoltà di Magistero, 1988

CRISAFULLI L.M., GOLDONI A., RUNCINI R., *Romanticismo europeo e traduzione*, Bologna, Circolo Georges Sandal, 1995

D'HULST L., *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748-1847)*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990

D'HULST, *Pour une historiographie des théories de la traduction : Questions de méthode*, «TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction», 8, pp.13-33

DE CARLI L., *Proust. Dall'avantesto alla traduzione*, Milano, Guerini e Associati, 1992

DELABASTITA D., D'HULST L. (a cura di), *European Shakespears. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Amsterdam- Philadelphia, John Benjamins, 1993

DELABASTITA D., *There's a Double Tongue. An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay*, Amsterdam- Atlanta, Rodopi, 1993

DI MARCANTONIO A., *Il "Cimitero marin" di Paul Valéry. Traduzioni/traduttori a confronto*, «Testo a Fronte», Nr.18, marzo 1998, pp.99-113

DODDS J.M., *Aspects of Literary Text Analysis and Translation Criticism*, Udine, Campanotto, 1994

DOHERTY M., *Übersetzen im Spannungsfeld zwischen Grammatik und Pragmatik*, in R. Keller (a cura di), *Linguistik und Übersetzen*, Tübingen, Gunter Narr, 1997

ECO U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003

ETKIND E., *Un'arte in crisi. Saggio di poetica della traduzione poetica*, trad. di F. Scotto, «Testo a Fronte», Nr.1, ottobre 1989, pp.23-73

EVEN-ZOHAR I. (a cura di), *Polysystem Studies*, «Poetics Today», 11, 1990

EVEN-ZOHAR I., *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1978

FRANK A.P. (a cura di), *Die literarische Übersetzung*, Berlin, Erich Schmidt, 1989

GARZONE G. (a cura di), *Esperienze del tradurre. Aspetti teorici e applicativi*, Milano, Franco Angeli, 2005

GUGLIELMI M., *La traduzione letteraria*, in A. Gnisci (a cura di), *Introduzione alla letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 1999, pp.160-210

HERMANS T. (a cura di), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Antwerp, ALW, 1985

HOLMES J.S, LAMBERT J., BROECK R. van den (a cura di), *Translated! Papers on Literary Translation and Translations Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1988

HOLMES J.S. (a cura di), *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, The Hague, Mouton, 1970

HOOFF van H., *Histoire de la traduction en Occident: France, Grande-Bretagne, Allemagne, Russie, Pays Bas*, Paris- Louvain la Neuve, Duculot, 1991

HUYSEN A., *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung. Studien zur frühromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur*, Zürich, Atlantis Verlag, 1969

KITTEL H. (a cura di), *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Forschung*, Berlin, Eric Schmidt, 1988

KITTEL H., *Geschichte, System, Literarische Übersetzung. Histories, Systems, Literary Translations*, Berlin, Eric Schmidt, 1992

KOLLER W., *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg, Quelle & Meyer UTB, 1979

L'Histoire et la théorie de la traduction, Actes du Colloque organisé par ETI et ASTTI en l'honneur de M. le prof. Louis Truffaut, 3-4-5 octobre 1996, ed. 1997

LADMIRAL J.-R., *Traduzione e connotazione*, trad. di M. Conenna e D. D'Oria, «Il lettore di provincia», Nr.44, marzo 1981, pp.25-33

LAMBERT J., *Itamar Even Zohar's Polysystem Studies: An Interdisciplinary Perspective on Culture Research*, «Canadian Revue of Comparative Literature», 24, pp.7-14

LAMBERT L., *La traduction en France à l'époque romantique. A propos d'un article récent*, «Revue de Littérature Comparée», XLIX, 1975, pp.396-412.

LAMBERT J., *Théorie de la littérature et théorie de la traduction en France (1800-1850)*, «Poetics Today», 2, pp.161-170

LAMBERT J., *Translation, Systems and Research: The Contribution of Polysystem Studies to Translation Studies*, «TTR: Traduction, terminologie, Rédaction», 8, pp.105-152

LEFEVERE A., *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, New York, MLA, 1992

LEFEVERE A., *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*, Assen- Amsterdam, Van Gorcum, 1975

LEFEVERE A., *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Frame*, London- New York, Routledge, 1992

LEVÝ J., *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt- Bonn, Athenäum, 1969

LEVÝ J., *I problemi estetici del tradurre*, a cura di N. Dacrema, «Testo a Fronte», Nr.7, ottobre 1992, pp.11-36

LORENZ S., *Übersetzungstheorie, Übersetzungswissenschaft, Übersetzungsforschung*, in H.L. Arnold, H. Detering (a cura di), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, Monaco, DTV, 1997

MARI M., *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1994

MATTIOLI E., *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 1993

MATTIOLI E., *Intertestualità e traduzione*, «Testo a Fronte», Nr.5, ottobre 1991, pp.5-13

MATTIOLI E., *Poetica ed ermeneutica della traduzione*, «Testo a Fronte», Nr.17, ottobre 1997, pp.5-11

MATTIOLI E., *Sulla funzione della traduzione letteraria*, «Testo a Fronte», Nr.32, marzo 2005, pp.5-13

MESCHONNIC H., *Poétique du traduire*, Grasse, Verdier, 1999

MESCHONNIC H., *Pour la poétique. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973

MESSORI R., MATTIOLI E., *La parola itinerante: spazialità del linguaggio metaforico e di traduzione*, Modena, Mucchi, 2001

MOUNIN G., *Les belles infidèles*, Paris, Presses Universitaires de Lille, 1994

MOUNIN G., *Teoria e storia della traduzione*, trad. it. di S. Morganti, Torino, Einaudi, 1965

NADIANI G., *La critica della traduzione letteraria nell'epoca della letteratura digitale. Alcuni spunti a partire dal "metodo Berman"*, «Intralinea, Rivista di traduttologia», Vol. 3, 2000 (www.intralinea.it)

NASI F. (a cura di), *Sulla traduzione letteraria: figure del traduttore, studi sulla traduzione, modi del tradurre*, Ravenna, Longo, 2001

NEERGARD S., *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993

NEERGARD S., *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995

NEWMARK P., *La traduzione: problemi e metodi*, trad. it. di F. Frangini, Milano, Garzanti, 1988 (*Approaches to Translation*, ed. orig. 1981)

NIDA E.A., *Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and procedure involved in Bible Translation*, Leida, Brill, 1964

NORD C., *Textanalyse und Übersetzen*, Heidelberg, Julius Groos, 1995

OSÉKI-DÉPRÉ I., *Théorie et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Colin, 1999

OSIMO B., *Per una metodologia della critica della traduzione. Le versioni italiane di "Nevesta" di Čehov*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, Letterature slave moderne e contemporanee, XV ciclo, 2002

OSIMO B., *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*, Milano, Hoepli, 2002

OSIMO B., *Traduzione e qualità. La valutazione in ambito accademico e professionale*, Milano Hoepli, 2004

PIRAZZINI D., *Cinque miti della metafora nella Übersetzungswissenschaft*, Frankfurt, Peter Lang, 1997

Premio Città di Monselice per la Traduzione, Atti dei Convegni (1972-2001)

RACCANELLO M., *La traduttologia in Francia*, in M. Ulrych (a cura di), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino, UTET, 2003, pp.263-289

REGA L., *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Torino, UTET, 2001

REISS K., *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*, München, Max Hüder, 1971

REISS K., *Textbestimmung und Übersetzungsmethode. Entwurf einer Texttypologie*, in W. Wills (a cura di), *Übersetzungswissenschaft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969

REISS K., VERMEER H.J., *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen, Niemeyer, 1984

SAIBENE M.G. (a cura di), *Sulla traduzione letteraria: contributi alla storia della ricezione e traduzione in lingua tedesca di opere letterarie italiane*, Milano, Cisalpino- Goliardica, 1989

SCARPA F., *La traduzione della metafora*, Roma, Bulzoni, 1989

SCHREIBER M., *Übersetzung und Bearbeitung*, Tübingen, Gunter Narr, 1993

SNELL-HORNBY M., *Translation Studies -An Integrated Approach*, Amsterdam- Philadelphia, John Benjamins, 1988

STACKELBERG J. von, *Das Ende der „Belles Infidèles“*. Ein Beitrag zur französischen Geistesgeschichte, in K.-R. Bausch, H.-M. Gauger (a cura di), *Interlinguistica. Sprachvergleich und Übersetzung. Festschrift zum 60. Geburtstag von Mario Wandruszka*, Tübingen, Niemeyer, 1971, pp.212-238

STEINER G., *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1975

STOLZE R., *Übersetzungstheorien*, Tübingen, Gunter Narr, 1994

TOURY G., "Translation of literary texts" vs. "literary translation": a distinction reconsidered, in S. Tirkkonen-Condit e J. Laffling (a cura di), *Recent Trends in Empirical Translation Research*, Joensuu, 1993, pp.10-24

TOURY G., *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1995

TOURY G., *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980

TOURY G., *Translated Literature: System, Norm, Performance: Toward a TT-Oriented Approach to Literary Translation*, «Poetics Today», 2, pp.9-27

ULRYCH M., *La traduzione nella cultura anglosassone contemporanea: tendenze e prospettive*, in *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino, UTET, 2003, pp.213-248

VENUTI L., *L'invisibilità del traduttore*, Roma, Armando, 1999

VENUTI L., *The Translation Studies Reader*, London, Routledge, 2000

WILLS W. (a cura di), *Semiotik und Übersetzung*, Tübingen, Gunter Narr, 1980

WILLS W. (a cura di), *Übersetzungswissenschaft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981

WILLS W., *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*, Stuttgart, Klett, 1977

ZOPPI S. (a cura di), *La traduzione. dalla letteratura alla macchina*, Roma, Bulzoni, 1996

ZUBER R., *Les "Belles Infidèles" et la formation du goût classique. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, Colin, 1968

II. Contributi critici sui *Contes fantastiques* tradotti da Loève-Veimars

HOLTUS G., *Die Rezeption E.T.A. Hoffmann in Frankreich. Untersuchungen zu den Übersetzungen von A.-F. Loève-Veimars*, MHG 27 (1981), pp.28-54

LAMBERT J., *Introduction*, in E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, a cura di J. Lambert, Garnier-Flammarion, 1979-1982, 3 voll.

LAMBERT J., *La traduction en France à l'époque romantique. A propos d'un article récent*, «Revue de Littérature Comparée», XLIX, 1975, pp.396-412.

LORANT A., *Hoffmann en France: Loève-Veimars traducteur de „Der Sandmann“*, in L. D'Hulst, MILTON J. (a cura di), *Reconstructing Cultural Memory : Translation, Scripts, Literacy*, Amsterdam, Rodopi, 2000, pp.15-26

MAIGNIEN C.-A.-N., *Sur les Contes fantastiques d'Hoffmann*, in *Etudes littéraires*, Paris, Vve Maire-Nyon, 1841, pp.277-295

TEICHMANN E., *La fortune d'Hoffmann en France*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1961, pp.200-233

THURAU G., *Hoffmanns Erzählungen in Frankreich*, in *Festschrift zum siebzigsten Geburtstage Oskar Schade dargebracht von seinen Schülern und Verwandten*, Königsberg, 1896, pp.239-288

UTZ P., *E.T.A. Hoffmanns „Sandmann“ im „mattgeschliffnen Spiegel“ seiner französischen Übersetzungen*, in G. Neumann et al. (a cura di), *Hoffmanneske Geschichte: zu einer Literaturwissenschaft*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005, pp.293-315

E.T.A. Hoffmann

I. Edizioni consultate delle opere di Hoffmann

HOFFMANN E.T.A., *Fantasiestücke in Callots Manier*, in *Sämtliche Werke*, vol. 2/1, a cura di H. Steinecke et. al., Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1993

HOFFMANN E.T.A., *Die Elixiere des Teufels*, in *Sämtliche Werke*, vol. 2/2, a cura di H. Steinecke et. al., Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1988

HOFFMANN E.T.A., *Nachtstücke. Klein Zaches genannt Zinnober. Prinzessin Brambilla*, in *Sämtliche Werke*, vol.3, a cura di H. Steinecke et. al., Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1985

HOFFMANN E.T.A., *Die Serapionsbrüder*, in *Sämtliche Werke*, vol. 4, a cura di H. Steinecke et al., 2001

HOFFMANN E.T.A., *Lebensansichten des Katers Murr*, in *Sämtliche Werke*, vol. 5, a cura di H. Steinecke et. al., Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1992

HOFFMANN E.T.A., *Späte Werke*, a cura di W. Segebrecht, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966

HOFFMANN E.T.A., *Œuvres complètes, traduites par F.-A. Loève-Weimars, avec une préface de W. Scott*, Paris, Renduel, 1830-1832, 20 voll.

HOFFMANN E.T.A., *Œuvres complètes, traduites par F.-A. Loève-Weimars, avec une préface de W. Scott*, Paris, Renduel, 1832-1836, 8 voll.

HOFFMANN E.T.A., *Œuvres complètes, traduites par F.-A. Loève-Weimars*, Paris, Garnier, 1843, 2 voll.

HOFFMANN E.T.A., *Contes fantastiques, traduits par F.-A. Loève-Weimars*, a cura di J. Lambert, Garnier-Flammarion, 1979-1982, 2 voll.

HOFFMANN E.T.A., *Romanzi e racconti*, a cura di C. Pinelli, Torino, Einaudi, 1969 (rist. 1989), 3 voll.

HOFFMANN E.T.A., *Notturni*, a cura di L. Crescenzi, Roma, Newton Compton, 1995

HOFFMANN E.T.A., *Notturmi*, a cura di M. Galli, Firenze, Giunti, 1997

II. Studi su Hoffmann e la sua opera

BARBANTI TIZZI A., *Hoffmann è fantastico?*, in C. Bragaglia, G.E. Bussi, C. Giacobazzi, G. Imposti (a cura di), *Lo specchio dei mondi impossibili. Il fantastico nella letteratura e nel cinema. Atti del convegno Bologna 18-19 marzo 1999*, Firenze, Aletheia, 2001, pp.41-47

BARKHOFF J., *Magnetische Fiktionen: Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*, Stuttgart- Weimar, [s.n.], 1995

BÉGUIN A., *L'âme romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1946

BELGARDT R., *Der Künstler und die Puppe. Zur Interpretation von Hoffmanns „Der Sandmann“*, «The German Quarterly», 42 (1969), pp.686-700

BERGER W.R., *Der phantastische Erzählungen. Chamissos „Peter Schlemil“, E.T.A. Hoffmanns „Die Abenteuer der Silvester-Nacht“ und Gogols „Die Nase“*, «Arcadia», 1978, Sonderheft, pp.108-138

BERKOWSKI N.J., *Die Romantik in Deutschland*, Leipzig, Koehler und Amelang, 1979

BEVILACQUA G. (a cura di), *I Romantici Tedeschi*, Milano, Rizzoli, 1995-1997, 4 voll.

BOLLNOW F., *Der „Goldne Topf“ und die Naturphilosophie der Romantik. Bemerkungen bei E.T.A. Hoffmann*, Diss., Leipzig, 1953

BOMHOFF K., *Bildende Kunst und Dichtung: die Selbstinterpretation E.T.A. Hoffmanns in der Kunst Jacques Callots und Salvator Rosas*, Freiburg i.B., Rombach, 1999

BOTTACCHIARI R., *Hoffmann*, Roma, Perrella, 1951

BOURKE Th., *Stilbruch als Stilmittel. Studien zur Literatur der Spät- und Nachromantik. Mit besonderer Berücksichtigung von E.T.A. Hoffmann, Lord Byron und Heinrich Heine*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 1980

BRION M., *L'Allemagne romantique. Novalis- Hoffmann- Jean-Paul- Eichendorff*, vol. II, Paris, Albin Michel, 1963

BRÜGEMANN H., *Serapion im Weberschen Zelt oder der Blick ins Innere und das Narrensystem der großen Stadt. Über eine berlinische Geschichte des E.T.A. Hoffmanns*, in D. Glass (a cura di), *Berlin. Literary Images of a City. Eine Großstadt im Spiegel der Literatur*, Berlin, Erich Schmidt, 1989

COMETA M., *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E.T.A. Hoffmann*, Roma, Meltemi, 2005

COTTONE M., *Visione e conoscenza. E.T.A. Hoffmann tra Aufklärung e Romantik*, «Quaderni di lingue e letterature straniere», Palermo, 1991, pp.107-145

CRAMER Th., *Das Grotteske bei E.T.A. Hoffmann*, München, Fink, 1966

CRESCENZI L., *Il vortice furioso del tempo. E.T.A. Hoffmann e la crisi dell'utopia romantica*; Anzio, De Rubeis, 1992

CRESCENZI L., *La tragicommedia e l'epica dell'individuo moderno. Considerazioni sulla vita del gatto Murr di E.T.A. Hoffmann*, in R. Ascarelli, U. Bavaj, R. Venuti (a cura di), *L'avventura della conoscenza. Momenti del "Bildungsroman" dal "Parzival" a Thomas Mann*, Napoli, Guida, 1992, pp. 139-150

D'AGOSTINI M.E., *Bis an die Grenzen des Alltäglichen: das Unheimliche und die Ironie bei E.T.A. Hoffmann und Pirandello*, in S.M. Moraldo (a cura di), *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien*, Heidelberg, Winter, 2002, pp.55-68

D'AGOSTINI M.E., *E.T.A. Hoffmann: l'io ed i suoi vassalli infedeli*, in G.B. Contri (a cura di), *I messaggeri dell'angoscia: quattro saggi sulla letteratura del fantastico e del soprannaturale*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 81-109

D'AGOSTINI M.E., *Il doppio e il vampiro: E.T.A. Hoffmann e alcuni suoi epigoni del tardo Novecento*, in *Il piacere della paura: Dracula e il crepuscolo della dignità umana: Atti del Convegno "Scenari della Paura"*, Università di Messina, 25-26 marzo 1993, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995, pp.69-84

D'ANGELO P. (a cura di), *La natura e il sacro. Teorie romantiche della pittura*, Milano, Guerini, 2000

DAHMEN H., *Der Stil E.T.A. Hoffmanns*, «Euphorion», XXVIII (1927), pp.76-84

DAIBER J., *Die Autofaszination des Blicks. Zu einem Motivkomplex im Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns*, «Euphorion», XCIII (1999), pp.485-496

DEICHSEL H., *Das fantastische Element bei E.T.A. Hoffmann, Charles Nodier und in den Jugendromanen Victor Hugos*, Diss., Frankfurt, 1923

DETERDING K., *Die Poetik der inneren und äußeren Welt. Zur Konstitution des poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen*, Frankfurt a.M.- Bern- New York, Peter Lang, 1991

DI STEFANO G., *La vita come musica. Il mito romantico del musicista nella letteratura tedesca*, Venezia, Marsilio, 1991

DIEBITZ S., “Überhaupt eine gehässige Sache”. *E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Das Majorat“ als Dichtung der Hybris und der Niedertracht*, «MHG», 1986, pp.35-49

DOBAT K.-D., *Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A. Hoffmanns für sein literarisches Werk*, Tübingen, 1984

DOHM B., *Das unwahrscheinliche Wahrscheinliche. Zur Plausibilisierung des Wunderbaren in E.T.A. Hoffmanns „Das Fräulein von Scuderi“*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 1999, Nr.2, pp. 289-318

DRUX R., *E.T.A. Hoffmanns Version der „Fabel von dem Prometheus“*, in H. Steinecke (a cura di), *E.T.A. Hoffmann. Deutsche Romantik im europäischen Kontext*, Berlin, Schmidt, 1993, pp.80-90

DRUX R., *Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von Hoffmann bis Büchner*, München, Fink, 1986

EILERT H., *Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns*, Tübingen, Niemeyer, 1977

EL DIB N., *Wirklichkeitserfahrung und- Darstellung bei E.T.A. Hoffmann*, «Kairoer Germanistische Studien», 1990, pp.119-143

ELLING B., *Der Leser E.T.A. Hoffmanns*, «Journal of English and German Literature», LXXV (1976), pp.546-558

ELLIS J.M., *Clara, Nathanael and the Narrator : Interpreting Hoffmann's “Der Sandmann”*, «The German Quarterly», 1981, pp.1-18

ERNST F., *Die romantische Ironie*, Zürich, Schultess & Co., 1915

FELDGES B., STADLER U. (a cura di), *E.T.A. Hoffmann. Epoche- Werk- Wirkung*, München, Beck, 1986

FITZWATER D.R., *E.T.A. Hoffmann's „Nachtstücke“: Tales of Human Bondage*, Diss., University of Nebraska, Lincoln, 1974

FÜHMANN F., *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1980

GALLI M., „Tolle fratzenhafte Gestalten“: *la fisiognomica dell'italiano in Hoffmann*, in E. Agazzi e M. Beller (a cura di), *Evidenze e ambiguità nella fisionomia umana. Studi sul XVIII e XIX secolo*, Viareggio, Baroni, 1998, pp.207-219

GALLI M., *L'officina segreta delle idee. E.T.A. Hoffmann e il suo tempo*, Firenze, Le Lettere, 1999

GAUTIER Th., *Étude sur les Contes fantastiques d'Hoffmann*, «Chronique de Paris», 14 août 1836

GERDES J., *Ein „LebensElixier.“ E.T.A. Hoffmanns „Elixiere des Teufels“ und der Bildungsroman der Goethezeit*, Hamburg, Universität Hamburg, 2001

GERREKENS L., *Von erzählerischer Erinnerung und literarischer Anamnese. Eine Untersuchung zu E.T.A. Hoffmanns: „Das Majorat“, «Études Germaniques», 1990, pp.152-183*

GIRAUD J., *E.T.A. Hoffmann: „Die Abenteuer der Sylvester-Nacht“. Le double visage*, «Recherches Germaniques», I (1971), pp.109-145

GIVONE S., *Introduzione all'estetica di E.T.A. Hoffmann*, in M. Cottone (a cura di), *Figure del romanticismo*, Venezia, Marsilio, 1987, pp.97-118

GÜNTHER H., *Der Kammergerichtsrat E.T.A. Hoffmann. Dichter, Tonkünstler und Maler*, «Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz», 1976, pp.71-82

GÜNTHER H., *E.T.A. Hoffmanns Berliner Zeit als Kammergerichtsrat*, Berlin, Presse- und Informationsamt, 1976

GÜNZEL K., *E.T.A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten*, Düsseldorf, Claassen, 1979

GUSTAFSON S.E., *The Cadaverous Bodies of Vampiric Mothers and the Genealogy of Pathology in E.T.A. Hoffmann's Tales*, «German Life and Letters», LII, 2 (april 1999), pp.238-254

HARNISCHFEGER J., *Die Hieroglyphen der inneren Welt. Romantikkritik bei E.T.A. Hoffmann*, Opladen, Westdt. Verlag, 1988

HARTUNG G., *Anatomie des Sandmanns*, In «Weimarer Beiträge», 1977, 9, pp.45-65

HAYES C., *Phantasie und Wirklichkeit im Werke E.T.A. Hoffmanns mit einer Interpretation der Erzählung „Der Sandmann“*, in V. Sander (a cura di), *Ideologiekritische Studien zur Literatur, Essays I*, Frankfurt a.M., Athenäum-Verlag, 1972, pp.169-214

HEINISCH K., „Die Bergwerke zu Falun“, in *Deutsche Romantik. Interpretationen*, Paderborn, Schöningh, 1966, pp.134-154

HEINISCH K., „Das Majorat“, in *Deutsche Romantik. Interpretationen*, Paderborn, Schöningh, 1966, pp.171-181

HITZIG J.E., *E.T.A. Hoffmanns Leben und Nachlass*, Frankfurt a.M., Insel-Verlag, 1986 (ed. orig. Berlin 1823)

HOFE G. vom, *E.T.A. Hoffmanns Zauberreich Atlantis. Zum Thema des dichterischen Enthusiasmus im „Goldnen Topf“*, «Text & Kontext», 8 (1980), Nr.1, pp.107-126

HOFFMANN A., *E.T.A. Hoffmann. Leben und Arbeit eines preußischen Richters*, Baden-Baden, Nomos-Verlag, 1990

HOLBECHE Y.J.K., *Optical Motifs in the Works of E.T.A. Hoffmann*, Göttingen, Alfred Kümmerle Verlag, 1975

JANßEN B., *Spuk und Wahnsinn: zur Genese und Charakteristik phantastischer Literatur in der Romantik aufgezeigt an den „Nachtstücken“ von E.T.A. Hoffmann*, Frankfurt a.M.- Bern- New York, Peter Lang, 1986

JAROSZEWSKI M., WYDMUCH M., *Das Phantastische in E.T.A. Hoffmanns Novelle „Das öde Haus“*, «Germanica Wratislaviensia», 27 (1976), pp.127-135

JENNINGS L.B., *Hoffmann's Hauntings: Notes Towards a Parapsychological Approach to Literature*, «Journal of English and German Philology», LXXV (1976), pp.559-567

JUST K.G., *Die Blickführung in den Märchen novellen E.T.A. Hoffmanns*, «Wirkendes Wort», XIV (1964), pp.389-397

KAISER G. R., *E.T.A. Hoffmann*, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1988

KAISER H., *Mozarts „Don Giovanni“ und E.T.A. Hoffmanns „Don Juan“*. *Ein Beitrag zum Verständnis des „Fantasiestücks“*, «MHG», 21 (1975), pp.6-26

KALFUS R., *The Function of the Dream in the Works of E.T.A. Hoffmann*, Diss., Washington University St. Louis, Missouri, 1973

KANZOG K., *E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Das Fräulein von Scuderi“ als Kriminalgeschichte*, «MHG», 11 (1964), pp.1-11

KAROLI C., *E.T.A. Hoffmann und Zacharias Werner. Ein Beitrag zum romantischen Genieproblem*, «MHG», 1970, pp.43-61

KAROLI C., *Ritter Gluck. Hoffmanns erstes Fantasiestück*, «MHG», 14 (1968), pp.1-17

KEIL W., *Erzähltechnische Kunststücke in E.T.A. Hoffmanns Roman „Lebensansichten des Katers Murr“*, «MHG», 1985, pp.40-52

KLESSMANN E., *E.T.A. Hoffmann oder die Tiefe zwischen Stern und Erde*, Stuttgart, Dt. Verl.- Anst., 1988

KLIER M., *Kunstsehen. E.T.A. Hoffmanns literarisches Gemälde „Doge und Dogaresse“*, «E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch», Nr.7, pp.29-49

KÖHLER G., *Narzißismus, übersinnliche Phänomene und Kindheitstrauma im Werk E.T.A. Hoffmanns*, Diss., Frankfurt a.M., 1971

KÖHN L., *Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E.T.A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes*, Tübingen, Niemeyer, 1966

KREMER D., *E.T.A. Hoffmann zur Einführung*, Hamburg, Junius, 1998

KREMER D., *Romantische Metamorphosen: E.T.A. Hoffmanns Erzählungen*, Stuttgart-Weimar, Metzler Verlag, 1993

LE BERRE A., *Criminalité et justice dans les “Contes nocturnes” d’E.T.A. Hoffmann. Une image noire de l’homme*, Bern- Berlin- Frankfurt a.M., New York- Paris- Wien, Peter Lang, 1996

LEE H.S., *Die Bedeutung von Zeichnen und Malerei für die Erzählkunst E.T.A. Hoffmanns*, Frankfurt a.M.- Berlin- New York- Peter Lang, 1985

LEOPOLDSEDER H., *Groteske Welt. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Nachtstücks in der Romantik*, Bonn, Bouvier, 1973

LEWANDOWSKI R., *E.T.A. Hoffmann und Bamberg. Über eine Beziehung zwischen Leben und Literatur*, Bamberg, Fränkischer Tag, 1995

LIEBRAND C., *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns*, Freiburg in Breisgau, Rombach, 1996

LIEDKE KONOW P., *Influence as Vitalization: Reflections on Intertextuality in E.T.A. Hoffmann's "Serapions-Brüder"*, Michigan Germanic Studies, XXIV, Nr.2 (Fall 1998), pp.129-146

LOQUAI F., *Künstler und Melancholie in der Romantik*, Frankfurt a.M.- Bern- New York, Peter Lang, 1984

LUTTAZI S., *Hoffmann nell'Ottocento italiano. Dalle prime attestazioni alla Scapigliatura*, «Levia Gravia», III (2001), pp.181-197

MAGRIS C., *L'altra ragione. Tre saggi su Hoffmann*, Torino, Einaudi, 1978

MAHR J., *Die Musik E.T.A. Hoffmanns im Spiegel seiner Novelle vom „Ritter Gluck“*, «Neue Zeitschrift für Musik», 12 (19168), pp.339-346

MALETTA R., *„Der Sandmann“ di E.T.A. Hoffmann. Per una lettura psicanalitica*, Milano, CUEM, 2003

MATT P. von, *Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*, Tübingen, Niemeyer, 1971

MAYER H., *Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns*, in K. Peter (a cura di), *Romantikforschung seit 1945*, Königstein/Ts., Verl. -Gruppe Athenäum-Hain-Scriptor- Hanstein, pp.116-144

MEIER A., *Fremdenloge und Wirtstafel. Zur poetischen Funktion des Realitätsschocks in E.T.A. Hoffmanns Fantasiestück „Don Juan“*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 111 (1992), pp.516-531

MEIER R., *Dialog zwischen Jurisprudenz und Literatur: Richterliche Unabhängigkeit und Rechtsabbildung in E.T.A. Hoffmanns „Das Fräulein von Scuderi“*, Baden-Baden, Nomos Verl.-Ges., 1994

MILLER N., *Das Phantastische - Innensicht, Außensicht. Nachstuck und Märchen bei E.T.A. Hoffmann*, in R.A. Zondergeld (a cura di), «Phaïcon 3. Almanach der phantastischen Literatur», Frankfurt a.M., 1978, pp.32-56

MILLER N., *Von Nachtstücken und anderen erzählten Bildern*, München, Hanser, 2002

MISTLER J., *Hoffmann le fantastique*, Paris, Albin Michel, 1950

MITTNER L., *Storia della letteratura tedesca II: Dal Pietismo al Romanticismo (1700-1820)*, Torino, Einaudi, 1971

MOMBERGER M., *Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann*, München, Fink, 1986

MONTANDON A. (a cura di), *E.T.A. Hoffmann et la musique. Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand*, Berne- Francfort a.M.- New York- Paris, Peter Lang, 1987

MONTESPERELLI F., *Flussi e scintille. L'immaginario elettromagnetico nella letteratura dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 2002

MORALDO S. (a cura di), *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien*, Heidelberg, Winter Verlag, 2002

MÜLLER H., *Untersuchungen zum Problem der Formelhaftigkeit bei E.T.A. Hoffmann*, Bern, Paul Haupt, 1964

MÜLLER H. von, *Zwei Excuse zum „Ritter Gluck“*, in F. Schnapp (a cura di), *Gesammelte Aufsätze über E.T.A. Hoffmann*, Hildesheim, Gerstenberg, 1974, pp.457-474

NEHRING W., *Der Schauerroman als Kunstwerk: E.T.A. Hoffmanns „Die Elixiere des Teufels“*, in *Spätromantiker. Eichendorff und E.T.A. Hoffmann*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1997, pp.142-175

NEUBAUER J., *Mimeticism and Intertextuality in „Ritter Gluck“*, in A. Prier, G. Gillespie (a cura di), *Narrative Ironies*, Amsterdam- Atlanta, Rodopi, 1997, pp.239-251

NIPPERDEY O., *Wahnsinnfiguren bei E.T.A. Hoffmann*, Diss., Köln, 1957

NOCK F.J., *Notes on E.T.A. Hoffmann's linguistic usage*, «Journal of English and German Philology», LV (1956), pp.588-603

OCHSNER K., *E.T.A. Hoffmann als Dichter des Unbewußten*, Ann Arbor-London, University Microfilm International, 1979

OESTERLE G., *Arabeske, Schrift und Poesie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen „Der goldne Topf“*, «Athenäum», 1991, pp.69-107

PABST R., *Schicksal bei E.T.A. Hoffmann*, Köln, Böhlau, 1988

PAUL J.-M. (a cura di), *E.T.A. Hoffmann et le fantastique*, Nancy, Centre de Recherches Germaniques et Scandinaves de l'Université de Nancy II, 1992

PÉJU P., *L'ombre de soi-même. E.T.A. Hoffmann. Une biographie*, Paris, Phébus, 1992

PIKULIK L., *Das Wunderliche bei E.T.A. Hoffmann. Zum romantischen Ungenügen an der Normalität*, «Euphorion», 69 (1975), pp.294-319

PIKULIK L., *E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den „Serapions-Brüdern“*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1987

PIX G., *Der Variationskünstler E.T.A. Hoffmann und seine Erzählung „Der Artushof“*, «MHG», Nr.35, pp.4-20

PRANG H., *Die romantische Ironie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980

PRANG H. (a cura di), *E.T.A. Hoffmann*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976

RADETTI F., *Il concetto dell'ombra nell'opera di E.T.A. Hoffmann*, Palermo, Novecento, 1993

RANK O., *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, trad. it. di M.G. Cocconi Poli, Milano, SugarCo, 1994

REBER N., *Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojewski und E.T.A. Hoffmann*, Diss., Gießen, 1964

RICCI J., *E.T.A. Hoffmann, l'homme et l'œuvre*, Paris, Corti, 1947

RICCI J., *Le fantastique dans l'œuvre d'E.T.A. Hoffmann*, «Études Germaniques», 6, 1951, pp.100-116

RÖDER B., *“Sie ist dahin und das Geheimnis gelöst!/: Künstler und Mensch in E.T.A. Hoffmanns „Rat Krespel“*, «German Life and Letters», LIII, Nr.1, January 2000, pp.1-16

RÜDIGER W., *Musik und Wirklichkeit bei E.T.A. Hoffmann: zur Entstehung einer Musikanschauung der Romantik*, Pfaffenweiler, Centaurus-Verl.-Ges., 1989

SAFRANSKI R., *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*, München, Carl Hanser, 1984

SAFRANSKI R., *E.T.A. Hoffmann. Eine Biographie*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1992

SAßE G. (a cura di), *Interpretationen E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen*, Stuttgart, Reclam, 2004

SCHAFER M., *E.T.A. Hoffmann and Music*, Toronto, University Press, 1975

SCHER S.P. (a cura di), *Zu E.T.A. Hoffmann*, Stuttgart, Klett, 1981

SCHMERBACH H., *Stilstudien zu E.T.A. Hoffmann*, Berlin, 1929

SCHMIDT R., *Wenn mehrere Künste im Spiel sind: Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann*, Göttingen Vandenhoeck & Ruprecht, 2006

SCHNAPP F., *Der Musiker E.T.A. Hoffmann*, Hildesheim, Gertsenberg Verlag, 1981

SCHNAPP F., *E.T.A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunden und Bekannten. Eine Sammlung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974

SCHNEIDER K.L., *Künstlerliebe und Philistertum im Werk E.T.A. Hoffmann*, in H. Steffen (a cura di), *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, Göttingen, Niemeyer, 1989, pp.200-218

SCHNEIDER M., *E.T.A. Hoffmann*, Paris, Julliard, 1979

SCHULZE H., *E.T.A. Hoffmann als Musikschriftsteller und Komponist*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1983

SCHUMACHER H., *Der Italiener als Doppelgänger des Deutschen (Zu E.T.A. Hoffmanns Italien-Mythos)*, in G. Cantarutti, H. Schumacher (a cura

di), *Germania- Romania. Studien zur deutschen und romantischen Kultur*, Frankfurt a.M.- Bern- New York- Paris, Peter Lang, 1990, pp.169-206

SCHÜTZ C., *Studien zur Erzählkunst E.T.A. Hoffmanns. Untersuchungen zu den „Nachtstücken“*, Diss., Göttingen, 1955

SDUN W., *E.T.A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“*, Freiburg, [s.n.], 1961

SEGBRECHT W., *Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns*, Stuttgart, Metzler, 1976

SOMMERHAGE C., *Hoffmanns Erzähler. Über Poetik und Psychologie in E.T.A. Hoffmanns Nachtstück „Der Sandmann“*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 1987, pp.513-534

STADLER U., *Von Brillen, Lorgnetten und Kuffischen Sonnenmikroskopen: Zum Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Erzählungen*, «Hoffmann-Jahrbuch», Nr.1, 1992-1993, pp.91-105

STEGMANN I., *Die Wirklichkeit des Traumes bei E.T.A. Hoffmann*, «Zfdph», 95 (1976), pp.64-93

STEINECKE H., *Die Kunst der Phantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk*, Frankfurt a.M., Insel, 2004

STEINECKE H., *Die Liebe des Künstlers. Männer- Phantasien und Frauen-Bilder bei E.T.A. Hoffmann*, in W. Hinderer (a cura di), *Codierungen der Liebe in der Kunstperiode*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1997, pp.293-309

STROHSCHNEIDER-KOHR I., *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen, Niemeyer, 2002

SUCHER P., *Les sources du merveilleux chez E.T.A. Hoffmann*, Paris, Félix Alcan, 1912

TALAMO B., *La città faceva colazione. Paesaggio urbano in E.T.A. Hoffmann*, in G. Catalano, E. Fiandra (a cura di), *Ottocento Tedesco: da Goethe a Nietzsche*, Napoli, La città del sole, 1998, pp.171-185

TECCHI B., *Le fiabe di E.T.A. Hoffmann*, Firenze, Sansoni, 1962

TERRAS V., *E.T.A. Hoffmanns polyphonische Erzählkunst*, «GQ», XXXIX (1966), pp.549-569

- THOMSON Ph., *The Grotesque*, London, Methuen, 1972
- VITT-MAUCHER G., *Die wunderlich wunderbare Welt E.T.A. Hoffmanns*, «Journal of English and German Philology», LXXV (1976), pp.515-530
- VITT-MAUCHER G., *E.T.A. Hoffmanns Märchenschaffen*, Chapel Hill-London, University of North Carolina Press, 1989
- WEINHOLZ G., *Psychologie und Soziologie in E.T.A. Hoffmanns Roman „Die Elixiere des Teufels“*, Essen, Ver. Die Blaue Eule, 1990
- WEISSTEIN U., *Le Neveu de Gluck? E.T.A. Hoffmanns „Erinnerung aus dem Jahre 1809“ im Spiegel von Diderots Dialog*, in J. Leerssen, K.U. Syndram (a cura di), *Europa Provincia Mundi. Essays in Comparative Literature and European Studies Offered to Hugo Dyserinck on the Occasion of his sixty-fifth Birthday*, Amsterdam- Atlanta, Rodopi, 1992
- WENDEL J.R., *E.T.A. Hoffmanns „Die Elixiere des Teufels“ and its Dependence of Matthew G. Lewis „The Monk“*, Ann Arbor, Mich., University Microfilms Int., 1966
- WERNER H.G., *Der romantische Schriftsteller und sein Philisterpublikum*, «WB», 24 (1978), Nr.4, pp.87-114
- WERNER H.-G., *E.T.A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk*, Berlin- Weimar, Aufbau Verlag, 1971
- WITTKOP-MÉNARDEAU G. (a cura di), *E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk in Daten und Bildern*, Frankfurt a.M., Insel- Verl., 1968
- WITTKOP-MÉNARDEAU G., *E.T.A. Hoffmann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1966
- WITTKOWSKI W., *E.T.A. Hoffmanns musikalische Musikerdichtungen „Ritter Gluck“, „Don Juan“, „Rat Krespel“*, «Aurora», 38 (1978), pp.54-74
- WÜHRL P.-W., *E.T.A. Hoffmann. „Der goldne Topf“. Die Utopie einer ästhetischen Existenz*, Paderborn- München- Wien- Zürich, Schöningh, 1988

La Francia romantica

I. Studi generali sul romanticismo

ALLARD S. (a cura di), *Paris 1820: l'affirmation de la génération romantique* : Actes de la journée d'étude organisée par le Centre André Chastel le 24 mai 2004, Bern, Peter Lang, 2005

AYNARD J., *Comment définir le romantisme?*, «Revue de littérature comparée», 5 (1925), pp.641-658

BARRÈRE J.-B., *Sur quelques définitions du romantisme*, «Revue de sciences humaines», Fasc.62-63 (1951), pp.98-110

BARZUN J., *Classic, Romantic and Modern*, Chicago, Chicago University Press, 1975

BÉNICHOU P., *L'École du désenchantement : Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Parsi, Gallimard, 1992

BÉNICHOU P., *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830*, Paris, Corti, 1973

BÉNICHOU P., *Le temps des prophètes : doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977

BERTRAND J.-P., *La modernité romantique: de Lamartine à Nerval*, Paris- Bruxelles, Impressions nouvelles, 2006

BOULENGER J., *Sous Louis-Philippe. Les dandys*, Paris, Ollendorf, 1907

BRAY R., *Chronologie du romantisme, 1804-1830*, Paris, Boivin, 1932

BRIDEL Y., FRANCILLON R. (a cura di), *La Bibliothèque Universelle (1815-1924). Miroir de la sensibilité romande au XIX siècle*, Lausanne, Payot, 1998

BRUNEL P. (a cura di), *Romantismes européens et romantisme français*, Montpellier, Éd. Espaces 34, 2000

BRUNOT F., *L'époque romantique*, Paris, Colin, 1968

BRUNOT F., MORNET D., HAZARD P. et al., *Le Romantisme et les lettres*, Genève, Slatkine, 1973

BURNAND R., *La vie quotidienne en France sous la Restauration*, Paris, Hachette, 1943

CARTER M.E., *The Role of Symbolism in French Romantic Poetry*, Washington, D.C., Catholic University Press, 1946

CHARLTON G. (a cura di), *The French Romantics*, London- New York- Melbourne, Cambridge University Press, 1984

CHELEBOURG C., *Le romantisme*, Paris, Nathan, 2001

CLARK K., *The Romantic Rebellion: Romantic versus Classic Art*, New York, Harper and Row, 1973

CLEMENT N.H., *Romanticisms in France*, New York, P.M.L.A., 1939

COMEAU P., *Diehard and innovators : the French romantic struggle. 1800-1830*, New York, Peter Lang, 1988

COUPRIE A., *La nature : Rousseau et les romantiques, Chateaubriand, Lamartine, Musset, Vigny, Hugo*, Paris, Hatier, 1993

CROSSLEY C., *French historians and romanticism : Thierry, Guizot, the Saint-Simonians, Quinet, Michelet*, London- New York, Routledge, 1993

DAUMARD A., *La Bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1963

DAVIES T., *French Romanticism and the press : The Globe*, Cambridge, University Press, 1906

DÉRÔME L., *Les éditions originales des romantiques*, Genève, Slatkine, 1968

DUMONT F. (a cura di), *Les petits romantiques français*, Marseille, Les cahiers du sud, 1949

EGGLI E., *Le débat romantique en France : 1813-1816*, Genève, Slatkine, 1972

ENGLER W., *Die französische Romantik*, Tübingen, Narr, 2003

EVANS D.O., *Social Romanticism in France, 1830-1840, with a Selective Bibliography*, Oxford, Clarendon Press, 1951

FABRE J., *Lumières et Romantisme. Energie et Nostalgie de Rousseau à Mickiewicz*, Paris, Klincksiek, 1980

FRYČER J., KIRSCH F.P. (a cura di), *Le romantisme frénétique*, Brno, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 1993

FURMAN N., *La Revue des deux mondes et le Romantisme, 1831-1848*, Genève, Droz, 1975

GEORGE A.J., *The Development of French Romanticism: The Impact of the Industrial Revolution on Literature*, Syracuse, Syracuse University Press, 1955

GUYAUX A., MARCHAL S. (a cura di), *La vie romantique : hommage à Loïc Chotard : Actes du Colloque*, Paris, Musée de la vie romantique et Université de Paris- Sorbonne, 2 et 3 juin 2000, Paris, Presses Universitaires de Paris- Sorbonne, 2003

HENRIOT E., *Les romantiques*, Paris, Albin Michel, 1953

HONOUR J.P., *Romanticism*, New York, Harper and Row, 1979

HOUSTON J.P., *The demonic imagination: style and theme in French romantic poetry*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1969

JUDEN B., *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français*, Genève, Slatkine, 1984

KELLY L., *The young Romantics : Paris, 1827-37*, London, Bodley Head, 1976

LASERRE P., *Le romantisme français : essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX siècle*, Genève, Slatkine, 2000

LEHTONEN M., *Études sur le romantisme français*, Helsinki, Suomalainen tiedeakatemia, 1995

MAIGRON L., *Le romantisme et la mode, d'après les documents inédits*, Paris, Champion, 1911

MALEUVRE D., NESCI C. (a cura di) *L'œuvre d'identité : essais sur le romantisme de Nodier à Baudelaire*. XXI Colloque annuel Nineteenth-Century French Studies, Université de Californie, Santa Barbara, 20-23 octobre 1994, Montréal, Université de Montréal, Département d'Études Françaises, 1996

MARSAN J., *La bohème romantique, documents inédits*, Paris, Cahiers Libres, 1929

MASSOL C., *Stendhal, Balzac, Dumas, un récit romantique ?*: Actes du Colloque organisé à l'Université Stendhal- Grenoble 3 du 15 au 17 novembre 2001, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006

MATORÉ G., *Le vocabulaire et la société sous Louis-Philippe*, Genève, Droz, 1951

MILNER M., PICHOS C., *Histoire de la littérature française. De Chateaubriand à Baudelaire, 1820-1869*, Paris, Garnier-Flammarion, 1996

PALFREY Th., *L'Europe Littéraire (1833-1834) : un essai de périodique cosmopolite*, Paris, Champion, 1927

PASCO A.H., *Sick heroes: French society and literature in the romantic age, 1750-1850*, Exeter, University of Exeter Press, 1997

PELTA C., *Le romantisme libéral en France, 1815-1830: la représentation souveraine*, Paris- Montréal- Torino, Harmattan, 2001

RICHARD J.-P., *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1999

SÉCHÉ L., *Le Cénacle de Joseph Delorme*, Paris, Mercure de France, 1912

SHRODER M.Z., *Roman- Romanesque- Romantique- Romantisme*, in H. Eichner (a cura di), *"Romantic" and its Cognates : The European History of a Word*, Carbondale, Ill., Southern Illinois University Press, 1961, pp.263-292

SMITH-ALLEN J., *Il romanticismo popolare. Autori, lettori e libri in Francia nel XIX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1990

SOURIAU M., *Histoire du romantisme en France*, Genève, Slatkine, 1973

SPIQUEL A., *Le romantisme*, Paris, Seuil, 1999

THIEGHEM P.A. van, *Le romantisme français*, Paris, PUF, 1992

VAILLANT A., *La crise de la littérature : romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, 2005

VIATTE A., *Les sources occultes du romantisme (1770-1820)*, Paris, Champion, 1965

II. La produzione letteraria narrativa: storia e critica

BECKER C., *Le roman au XIX siècle : l'explosion du genre*, [Ronsy-sous-Bois], Bréal, 2001

BERKOVICIUS A., *Visages du bourgeois dans le roman populaire (1800-1830)*, «Romantisme», numéro spécial «Le bourgeois», 17-18, 1977, pp.139-155

BERNARD C., *Le passé recomposé : le roman historique française du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, 1996

BERNARD-GRIFFITH S., SGARD J. (a cura di), *Mélodrames et romans noirs, 1750-1890*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000

BOLLÈME G., *La bibliothèque bleue: littérature populaire en France du XVII au XIX siècle*, Paris, Julliard, 1971

BOLLÈME G., ANDRIES L., *La bibliothèque bleue: littérature de colportage*, Paris, Laffont, 2003

BROCHON P., *Le Livre de colportage en France depuis le XVI siècle*, Paris, Gründ, 1954

BROHM H., *Das Richelieu-Bild im französischen historischen Roman von der Restauration bis zur zweiten Republik: Geschichtskonzeption, Stoffgeschichte und Gattungstheorie bei Vigny, Touchard-Lafosse, Lottin de Laval, Dumas und Mirecourt*, Frankfurt a.M.- Berlin- Paris, Peter Lang, 1995

BRUN Ch., *Le roman social en France au XIX siècle*, Paris, Giard et Brière, 1910

BRUNEL P., *Le chemin de mon âme: roman et récit au XIX siècle*, de Chateaubriand à Proust, Paris, Klincksieck, 2004

CHARBONNIER M., *Une Bibliothèque populaire au XXI siècle : la bibliothèque populaire protestante de Lyon*, «Revue française d'histoire du livre», 47^e année, Nr. 20, juillet- août-septembre, 1978, pp.613-645

CLARK P.P., *Stratégie d'auteur au XIX siècle*, «Romantisme», Nr.17-18, 1977, pp.92-102

CLARK P.P., *The Battle of the Bourgeois: the novel in France, 1789-1848*, Paris, Didier, 1973

COLEMAN P., *Reparative realism : mourning and modernity in the French novel : 1730-1830*, Genève, Droz, 1998

CONDÉ M., *La genèse sociale de l'individualisme romantique: esquisse de l'évolution du roman en France du dix-huitième au dix-neuvième siècle*, Tübingen, M. Niemeyer Verlag, 1989

DARMON J.-J., *Le Coportage de librairie en France sous le Second Empire : grands colporteurs et culture populaire*, Paris, Plon, 1972

DECOTTIGNIES J., *Préludes à Maldoror. Vers une poétique de la rupture en France. 1820-1870*, Paris, Colin, 1973

DÉRÔME L., *La prose littéraire sous la Restauration*, Paris, [s.n.], 1907

DEVONSHIRE M.G., *The English Novel in France, 1830-1870*, London, Frank Cass & Co., 1929

DUBOIS J. et alii, *Romanciers populaires au XIX siècle*, Liège, Marche romane, 1979

DUC T., *Le roman populaire français à sujet médiéval de 1830 à 1850*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2001

FORTASSIER R., *Le roman français au XIX siècle*, Paris, PUF, 1982

GALLE R., *Geständnis und Subjektivität: Untersuchungen zum französischen Roman zwischen Klassik und Romantik*, München, Fink, 1986

GALLINGANI D., *Forme del romanzo in Francia tra Rivoluzione e Imperio*, Bologna, Analisi, 1990

GERLACH R., *Der Trivialroman in Frankreich: Funktionen und Wirkungsstrategien von Konsumliteratur*, Frankfurt a.M.- Berlin- Paris, Peter Lang, 1994

GILBERT E., *Le roman en France pendant le XIX siècle*, Paris, Plon, 1900

GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961

GUIRAL P. et alii, *La société française (1815-1914) vue par les romanciers*, Paris, Colin, 1969

GUISE R., *Balzac et le roman-feuilleton*, «L'Année balzacienne», 1964, pp.283-338

GUISE R., *Le roman-feuilleton et le vulgarisation des idées politiques et sociales sous la Monarchie de Juillet*, in *Romantisme et politique, 1815-1851*, Colloque d'histoire littéraire. Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud, 1966, Paris, Colin, 1969, pp.316-314

IKNAYAN M., *The Fortunes of Gil-Blas during the Romantic Period*, «French Review», vol. XXXI, Nr.5, 1958, pp.370-377

IKNAYAN M., *The Idea of the Novel in France : the critical reaction, 1815-1848*, Paris- Genève, Minard- Droz, 1961

JOHANNET R., *L'Évolution du roman social au XIX siècle*, Reims, Action populaire, 1910

KULLMANN D., *Description: Theorie und Praxis der Beschreibung im französischen Roman von Chateaubriand bis Zola*, Heidelberg, Winter, 2004

LE BRETON A., *Le roman français au dix-neuvième siècle: avant Balzac*, Genève, Slatkine, 1982

LEGOUIS E., *La fortune de Walter Scott en France*, «Études anglaises», Vol. XXIV, Nr. 4, 1971, pp.492-500

Littérature populaire. Peuple et littérature, Colloque de l'Université de Lausanne, 9 juin 1989, Études et mémoires de la section d'histoire de l'Université de Lausanne, 1989

LYONS M., *The Audience for Romanticism: Walter Scott in France*, «European History Quarterly», vol. XIV, Nr.1, 1984

MAIGRON L., *Le Roman historique à l'époque romantique: essai sur l'influence de Walter Scott*, Paris, Hachette, 1898

MALINOWSKI W.M., *La nouvelle historique en France à l'époque du romantisme*, Poznan, UAM, 1983

MERLANT J., *Le roman personnel, de Rousseau à Fromentin*, Paris, Hachette, 1905

NATHAN M., *Splendeurs et misères du roman populaire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991

- NÉLOD G., *Panorama du roman historique*, Bruxelles, Sodi, 1969
- NETTEMENT A., *Études critiques sur le feuilleton-roman*, Paris, Perrodil, 1845
- NEUSCHÄFER H.J., ELAHMAD D.F., WALTER K.P., *Der französische Feuilletonroman*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986
- NEUSCHÄFER H.J., *Populärromane im 19. Jahrhundert von Dumas bis Zola*, München, Fink, 1976
- NISARD C., *Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage*, New York, Franklin Reprints, 1971
- OLIVIER-MARTIN Y., *Histoire du roman populaire en France : de 1840 à 1980*, Paris, Albin Michel, 1980
- QUEFFÉLEC L., *Le Roman-feuilleton au XIX siècle*, Paris, PUF, 1989
- QUÉFFÉLEC L., *Naissance du roman populaire moderne à l'époque romantique. Étude du roman-feuilleton de la presse de 1836-1848*, Thèse de 3^e cycle, Université Paris IV, 1983
- RAYMOND M., *Le roman depuis la Révolution*, Paris, Colin, 1981
- RONZEAUD P., *Le roman historique : XVII-XX siècles : Actes du Colloque de Marseille. Journée organisée par le C.M.R. le 17-19 mars 1983 à Marseille*, Paris- Seattle- Tübingen, Papers on French seventeenth century literature, 1983
- SANGSUE D., *Le Récit excentrique : Gautier, de Maistre, Nerval, Nodier, Parsi, Corti*, 1987
- SHAW H.E., *The forms of historical fiction : Sir Walter Scott and his successors*, Ithaca- London, Cornell university press, 1983
- TANGUY BAUM M., *Der historische Roman im Frankreich der Julimonarchie: eine Untersuchung anhand von Werken der Autoren Frédéric Soulié und Eugène Sue*, Frankfurt a.M.- Bern- Cirencester, Peter Lang, 1981
- VAREILLE J.C., *Le roman populaire français : 1789-1914 : idéologies et pratiques*, Limoges-Québec, PULIM- Nuit blanche, 1994
- WEINBERGER B., *French Realism : the Critical Reaction, 1830-1870*, New York- London, Oxford University Press, 1937

WOLFZETTEL F. (a cura di), *Der französische Sozialroman des 19. Jahrhunderts*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981

WOOD J.S., *Sondages dans le roman français du point de vue social (1789-1830)*, «Revue d'histoire littéraire de la France», 54^e année, Nr.1, 1954, pp.32-48

WOOD J.S., *Sondages, 1830-1848: romanciers français secondaires*, Toronto, University of Toronto Press, 1965

Romanzo gotico e letteratura fantastica

AA.VV., *Le roman gothique*, Paris, Europe, 1984

ALBERTAZZI S. (a cura di), *Il punto su: la letteratura fantastica*, Bari, Laterza, 1993

APPELL J.W., *Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik. Zur Geschichte der deutschen Unterhaltungs-Literatur*, Leipzig, [s.n.], 1967

BAIER L., *Ist phantastische Literatur reaktionär? Zu den Thesen Lars Gustafssons*, «Akzente» 16 (1969), pp.276-288

BARBOLINI R., *La Chimera e il Terrore : Saggi sul gotico, l'avventura e l'enigma*, Milano, Jaka Book, 1984

BARBOLINI R., TOMASI S., *Paperhell, Carte infernali, mappe e miti del fantastico dal romanzo gotico al poliziesco, dal Dottor Jekyll a Tex*, Ancona-Bologna, Transeuropa, 1991

BARIDON M., *L'imaginaire gothique et son rapport au mouvement scientifique*, in S. Michaud (a cura di), *Du visible ou à l'invisible*, T. I, Paris, Corti, 1988, pp. 37-51

BARONIAN J.B., *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris, Stock, 1978

BARONIAN J.B., *Un nouveau fantastique. Esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977

BAUDRY R., *Du merveilleux au fantastique*, Narbonne, CERMEIL, 1992

BERNACCHI M., *Viaggio nel fantastico. La narrativa dell'immaginario dal punto di vista simbolico*, Chiavari, Centro Studi La Runa, 1997

BESSIÈRE I., *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1975

BIERWIRTH G., *Die Problematik des englischen Schauerromans*, Phil. Diss., Frankfurt a.M., 1970

BILLI M., *Il Gotico inglese, il romanzo del terrore 1764-1820*, Bologna, Il Mulino, 1986

BIRKHEAD E., *The Tale of Terror. A Study of the Gothic Romance*, New York, Dutton, 1963

BIRKHEAD E., *The tale of terror: a study of the Gothic romance*, New York, Russell & Russell, 1963

BOTTING F., TOWNSHEND D., *Gothic*, London- New York, Routledge, 2004

BOZZETTO R., *Le cas de la nouvelle fantastique française au XIX siècle*, Gronninge, octobre 1990

BOZZETTO R., *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001

BOZZETTO R., *Passages des fantastiques. Des imaginaires à l'inimaginable*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005

BOZZETTO R., *Territoires des fantastiques : des romans gothiques aux récits d'horreur modernes*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998

BRAUCHLI J., *Der englische Schauerroman um 1800 unter Berücksichtigung der unbekannten Bücher*, Phil. Diss., Weida, 1928

BRENDAN H., *The Gothic Novel*, London, Ian Scott-Kilvert, 1978

BRIGGS J., *Night Visitors. The Rise and Fall of the English Short Story*, London, Faber, 1977

BRITTNACHER H.R., *Ästhetik des Horrors: Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1994

BURGER H.O. (a cura di), *Studien zur Trivallliteratur*, Frankfurt a.M., 1968

CAILLOIS R., *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965

CAILLOIS R., *Images, Images...*, Paris, Corti, 1966

CAILLOIS R., *Cohérences aventureuses au cœur du fantastique. La dissymétrie : Esthétique générative*, Paris, Gallimard, 1976

CAMPRA R., *Il fantastico : un'isotopia della trasgressione*, «Strumenti critici», Nr.15, 1981, pp.199-231

CAMPRA R., *territori delle finzioni : il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci, 2000

CAPONE G., "What do I see?...": *un paradigma del romanzo gotico*, in «Spicilegio moderno», Nr.10, 1978, pp.96-114

CASTEX G.-P., *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1987

CESERANI R., *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996

CESERANI R. et al., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983

CIRRINCIONE D'AMELIO L. (a cura di), *Il racconto fantastico francese*, Venezia, Marsilio, 2005

CLOSSON M., *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650): genèse de la littérature fantastique*, Genève, Droz, 2000

COMELLINI C., *La fantasy o il fantastico*, «Spicilegio moderno», Nr.12, 1979, pp.159-161

CORTI C., *Sul discorso fantastico: la narrazione nel romanzo gotico*, Pisa, ETS, 1989

COURAYE F., *Étude thématique des contes fantastiques du XIX siècle*, Thèse de Doctorat, Rennes II, 1981

CUMMINSKEY G., *The Changing Face of Horror: A Study of the Nineteenth Century French Fantastic Short Story*, New York, Peter Lang, 1992

DAY W.P., *In the circles of fear and desire: a study of gothic fantasy*, Chicago- London, University of Chicago Press, 1985

DE COURVILLE NICOL V., *Le soupçon gothique : l'intériorisation de la peur en Occident*, [Québec], Presses de l'Université de Laval, 2004

DECOTTIGNIES J., *Entre la fiction et la fable. L'expérience du roman gothique*, in *Approches des Lumières. Mélanges offerts à J. Fabre*, Paris, Klincksieck, 1974

DÉDÉYAN C., *L'imagination fantastique dans le romantisme européen*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1964

DORNER-BACHMANN H., *Erzählstruktur und Texttheorie: zu den Grundlagen einer Erzähltheorie unter besonderer analytischer Berücksichtigung des Märchen und der Gothic Novel*, Hildesheim- New York, G. Olms, 1979

DUPERRAY M. (a cura di), *Les mystères de Mrs. Radcliffe. The Mysteries of Udolfo revisited. Nouveaux essais sur Les Mystères d'Udolpho d'Ann Radcliff*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1999

DUPERRAY M., *Le roman noir anglais dit « Gothique »*, Paris, Ellipses, 2000

DUPERRAY M. et al., *Le roman noir dit gothique*, Paris, Ellipses, 2000

DUROT-BEAUCÉ E., *Le lierre et la chauve-souris : réveils gothiques, émergence du roman noir anglais, 1764-1824*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004

EHR SAM V. e J., *La littérature fantastique en France*, Paris, Hatier, 1985

EUDELIN P., *Le Romantisme noir*, Paris, Scali, 2006

Fantastique et grotesque, Nantes, Textes langages imaginaires, 1994

FARNETTI M., *Geografia, storia e poetica del fantastico*, Firenze, Olschki, 1995

FINK G.-L., *Naissance et apogée du conte merveilleux en Allemagne*, Paris, Les Belles Lettres, 1966

FINNÉ J., *La littérature fantastique: Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éd. de l'Université Libre de Bruxelles, 1980

FISCHER J.M., *Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980

FISHER B.F., *The Gothic's Gothic: study aids to the tradition of the tale of terror*, New York- London, Garland, 1988

FLECHTNER H.J., *Die phantastische Literatur. Eine literar-ästhetische Untersuchung*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», XXIV, Nr.1, 1930, pp.37-46

FORTUNATI V, FRANCI G, *Il fantastico: la letteratura come sintomo*, in «Quaderni di Filologia Germanica della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna», vol. I, Ravenna, Longo, 1980, pp.11-22

FRANCI G., *La messa in scena del terrore : il romanzo gotico inglese : Walpole, Beckford, Lewis*, Ravenna, Longo, 1985

FREUD S., *Das Unheimliche*, in *Gesammelte Werke*, Frankfurt, Fischer, Vol. XII, 1947, pp.229-268

GALLETTI M. (a cura di), *Le soglie del fantastico*, Roma, Lithos, 1996

GAMER M., *Romanticism and the Gothic : genre, reception and canon formation*, Cambridge, Cambridge university press, 2002

GARTE H., *Kunstform Schauerroman. Eine morphologische Begriffsbestimmung des Sensationsromans im 18. Jahrhundert von Walpoles „Castle of Otranto“ bis Jean-Paul „Titan“*, Phil. Diss., Leipzig, 1935

GAUTIER Th.,

GRADMANN E., *Phantastik und Komik*, Bern, Francke, 1957

GUISCHARD J.A., *Le conte fantastique au XIX siècle*, Montréal, Fides, 1947

GUSTAFFSON L., *Über das Phantastische in der Literatur*, «Kursbuch», 15 (1968), pp.104-116

HAAS G., *Struktur und Funktion der phantastischen Literatur*, «Wirkendes Wort», XXVIII (1978), 5, pp.340-356

HADLEY M., *The Undiscovered genre: search for the German Gothic Novel*, Bern- Frankfurt a.M.- Las Vegas, Peter Lang, 1978

HAGGERTY G., *Gothic fiction, Gothic form*, University park (Pa.), Pennsylvania state university press, 1989

HALL D., *French and German Gothic fiction in the late eighteenth century*, Oxford, Peter Lang, 2005

HARTLAND R.W., *Walter Scott et le roman frénétique: contribution à l'étude de leur fortune en France*, Genève- Paris, Slatkine-Champion, 1975

HEIDERICH M.W., *The German novel of 1800 : a study of popular prose fiction*, Berne- Frankfurt a.M., Peter Lang, 1982

HENNESSY B., *The Gothic novel*, London, Longman, 1978

HOPKINS L., *Screening the Gothic*, Austin, University of Texas press, 2005

HORNER A. (a cura di), *Europena Gothic: A Spirited Exchange 1760-1960*, Manchester, Manchester UP, 2002

JACKSON R., *Fantasy: the literature of subversion*, London, Routledge, 1988

JACQUEMIN G., *Littérature fantastique*, Bruxelles, Labor, 1974

KILGOUR M., *The rise of the Gothic novel*, London- New York, Routledge, 1995

KILLEN A. M., *Le Roman terrifiant ou roman noir*, Genève, Slatkine, 2000

KLEIN J., *Der gothische Roman und die Ästhetik des Bösen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975

La littérature fantastique, Colloque de Cérisy-la-Salle 1989, a cura di A. Faivre e J.J. Pollet, Paris, Albin Michel, 1991

LAZZARIN S., *Il modo fantastico*, Roma- Bari, Laterza, 2000

LAZZARIN S., *L'ombre et la forme: du fantastique italien au XX siècle*, Caen, Centre de Recherche Identités, Représentations, Échanges France-Italie, Université de Caen, 2004

- LE BRUN A., *Les châteaux de la subversion*, Paris, Garnier, 1982
- LE TELLIER R.I., *An Intensifying vision of evil: the Gothic novel, 1764-1820, as a selfcontained literary cycle*, Salzburg, Universität Salzburg, Institut für Anglistik und Amerikanistik, 1980
- LE TELLIER R.I., *Kindred spirits : interrelations and affinities between the romantic novels of England and Germany (1790-1820), with special reference to the work of Carl Grosse (1768-1847) forgotten gothic novelist and theorist of the Sublime*, Salzburg, Universität Salzburg, Institut für Anglistik und Amerikanistik, 1982
- LÉVY M., *Le roman gothique anglais*, Paris, A. Michel, 1995
- LICHIUS F., *Schauerroman und Deismus*, Frankfurt a.M.- Bern- Las Vegas, Peter Lang, 1978
- LLOYD SMITH A., SAGE V. (a cura di), *Gothic origins and innovations*, Amsterdam- Atlanta, Rodopi, 1994
- LUCIUS H., *La littérature "visionnaire" en France du début du XVI au début du XIX siècle (étude de sémantique et de littérature)*, Thèse de Doctorat, Bâle, 1970
- MACANDREW E., *The Gothic tradition in fiction*, New York, Columbia university press, 1979
- MARZIN F.F., *Die phantastische Literatur: eine Gattungsstudie*, Bern, Peter Lang, 1982
- MATTHEY H., *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800*, Lausanne, Payot, 1915
- MILNER M., *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982
- MILNER M., *Le Diable dans la littérature française, de Cazotte à Baudelaire*, Paris, Corti, 1960
- NAPIER E.R., *The failure of Gothic: problems of disjunction in an eighteenth-century literary form*, Oxford, Clarendon press, 1987
- NELSON L., *Night Thoughts on the Gothic Novel*, «Yale Review», Nr. 52, 1962, pp.236-257

NODIER Ch., *Du fantastique en littérature*, «Revue de Paris», 1830, VII, t.20, p.224.

PELLINI P., *Il quadro animato: tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Milano, Ed. dell'Arco, 2001

PENNING D., *Die Ordnung der Unordnung. Ein Bilanz zur Theorie der Phantastik*, in C. Thomsen, J.M. Fischer (a cura di), *Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, pp.38-51

PENZOLDT P., *The Supernatural in Fiction*, London, Nevill, 1952

PIERROT J., *Merveilleux et fantastique: une histoire de l'imaginaire dans la prose française, du romantisme à la décadence, 1830-1900*, Lille, Service de reproduction des thèses, 1975

POLLET J.J., *Introduction à la nouvelle fantastique allemande*, Paris, Nathan, 1997

PONNAU G., *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1997

POTTER F., *The history of gothic publishing, 1800-1835: exhuming the trade*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2005

PRAWER S.S., *The "Uncanny" in Literature: An Apology for its Investigation*, London, Westfield College, 1965

PRIEUR J., *Roman noir*, Paris, Seuil, 2006

PRUGNAUD J., *Gothique et décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris, Champion, 1997

PUNTER D., *The Literature of terror: a history of Gothic fictions from 1765 to the present day*, London- New York, Longman, 1980

RABKIN E.S., *The fantastic in literature*, Princeton, University Press, 1976

RETINGER J.H., *Le conte fantastique dans le romantisme français*, Genève, Slatkine, 1973

RICHTER A., *L'Allemagne fantastique, de Goethe à Meyrink*, Verviers, Gérard, 1973

ROBERTSON F., *Legitimate histories : Scott, Gothic and the authorities of fiction*, Oxford , Clarendon Press, 1994

- ROUDAUT J., *Le romantisme noir*, Paris, Cahier de l'Herne, 1978
- RUNCINI R., *Il "Gothic Romance". La paura e l'immaginario sociale nella letteratura*, Napoli, Liguori, 1984
- SCARBOROUGH D., *The Supernatural in Modern English Fiction*, New York- London, G.P. Putnam's Sons, 1917
- SCHMID J.C., *Die Mittelalterrezeption des 18.Jahrhunderts zwischen Aufklärung und Romantik*, Frankfurt a.M.- Bern- Las Vegas, Peter Lang, 1979
- SCHNEIDER M., *La littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964
- SCHURIG-GEICK D., *Studien zum modernen „conte fantastique“ Maupassants und ausgewählter Autoren des 20. Jahrhunderts*, Heidelberg, Winter, 1970
- SCHWARZ E., *Der fantastische Kriminalroman: Untersuchungen zu Parallelen zwischen roman policier, conte fantastique und gothic novel*, Marburg, Tectum, 2001
- SCHWEIGHAUSER J.-P., *Le roman noir français*, Paris, PUF, 1984
- STEINMETZ J.-L., *La littérature fantastique*, Paris, PUF, 1990
- STOLER J.A., *Ann Radcliffe: the novel of the suspense and terror*, New York, Arno Press, 1980
- SUMMERS M., *The Gothic quest: a history of the Gothic novel*, London, The Fortune, 1968
- TAUBENBÖCK A., *Die binäre Raumstruktur in der Gothic Novel: 18.-20. Jahrhundert*, München, Fink, 2002
- TODOROV T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970
- TRACY A.B., *The Gothic novel, 1790-1830: plot summaries and index to motifs*, Lexington, University press of Kentucky, 1981
- TRAUTWEIN W., *Erlesene Angst. Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert*, München, Carl Hanser, 1980

TROTHA H. VON., *Angenehme Empfindungen: Medien einer popularen Wirkungästhetik im 18. Jahrhundert vom Lanschaftgarten bis zum Schauerroman*, München, Fink, 1999

VARMA P.D., *The Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England*, New York, Russel & Russel, 1957

VAX L., *L'art de faire peur*, «Critique», Nr. 150, 1959, pp.915-942 ; Nr.151, 1959, pp.1026-1046

VAX L., *Les rôles du réalisme dans la littérature fantastique*, «Cahiers roumains d'études littéraires», Nr.3, 1976, pp.83-99

VAX L., *La séduction et l'étrange : Études sur la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1965

VAX L., *L'art et la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1979

WEHR C., *Imaginierte Wirklichkeiten : Untersuchungen zum „récit fantastique“ von Nodier bis Maupassant*, Tübingen, Narr, 1997

WIESENFARTH J., *Gothic manners and the classic English novel*, Madison, the University of Wisconsin, 1988

WOJCIECHOWSKA BIANCO B. (a cura di), *Il "roman noir": forme e significato, antecedenti e posterità: Atti del XVIII Convegno della Società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese*, Lecce, 16-19 maggio 1991, Genève- Paris- Torino, Slatkine- Champion, Centre interuniversitaire de recherche sur le voyage en Italie, 1993

Conclusioni

In questa sezione conclusiva verranno ripercorse le principali tappe del nostro lavoro, avendo cura di riservare un'attenzione particolare a questioni ed aspetti che sono stati precedentemente trattati in maniera piuttosto marginale, nel tentativo di proporle una lettura più approfondita; ci si avvarrà, quale indispensabile supporto, di nuovi esempi, estrapolati non solo dai testi facenti parte del corpus prescelto ma anche da racconti che invece esulano dal nostro ristretto campo d'indagine.

Un “fantastico” scrittore

A partire dal novembre 1829 l'editore Renduel lancia sul mercato le *Œuvres complètes* di E.T.A. Hoffmann, denominazione ingannevole che cela un intento chiaramente propagandistico: la *maison d'édition* di fresca apertura vuole solleticare l'attenzione del pubblico dando ad intendere di avere in cantiere la pubblicazione dell'opera omnia dello scrittore berlinese, reso celebre in Francia dai primi mesi di quello stesso anno, grazie a riviste agguerrite come la «Revue de Paris», il «Globe» e il «Mercure de France au XIX siècle» che pubblicano con solerzia ed entusiasmo alcuni suoi racconti. Alla prima serie di racconti viene attribuita l'etichetta, destinata a diventare famosa, di *Contes fantastiques*. Tale denominazione origina dalla parentela fonetica che sussiste tra il titolo originario tedesco (*Fantasiestücke*) e l'aggettivo *fantastique*; in realtà si tratta di un vero e proprio equivoco sonoro¹, dato che il termine francese non trova corrispondenza esatta nell'espressione utilizzata da Hoffmann, ove il sostantivo *Fantasie*, principio basilare della poetica romantica, è da interpretarsi come sinonimo

¹ Cfr. P. Brunel, *La tentation hoffmannesque chez Balzac*, in A. Montandon (a cura di), *Hoffmann et la musique...*, pp.318-319.

di immaginazione, di facoltà creativa,¹ mentre l'aggettivo francese viene ad indicare ciò che è strano e originale, in riferimento allo stupore, allo sbalordimento che le opere di Hoffmann producono sul lettorato autoctono.² Il titolo scelto da Hoffmann è inoltre denso di reminiscenze musicali e pittoriche, che non è invece dato rinvenire nella trasposizione francese del termine.

L'intuizione di Loève-Veimars, che già al momento della pubblicazione in rivista ascrive in maniera del tutto arbitraria e gratuita il sottotitolo *conte fantastique* ad un racconto che di fantastico ha ben poco come la *Künstlernovelle Der Artushof*, origina da un programma ben preciso: il traduttore vuole in questo modo mettere in primo piano il carattere inquietante e bizzarro dell'universo hoffmanniano, per solleticare la curiosità dei lettori, avidi di novità letterarie. In linea con questa strategia, che si rivela alquanto fortunata, Loève-Veimars denomina le altre due serie delle *Œuvres complètes* rispettivamente *Contes nocturnes* e *Contes et fantaisies*, titoli che promettono al lettore l'accesso ad un mondo soprannaturale, popolato di creature sinistre e bizzarre.

La scelta di un titolo *épatant* non è l'unica forma di propaganda occulta che viene attuata dal traduttore, presumibilmente in concerto con l'editore Renduel: per promuovere l'edizione francese delle opere di Hoffmann Loève-Veimars effettua infatti anche un'abile manipolazione della biografia dello scrittore tedesco. Con tono tra il sensazionalistico e il paternalistico il traduttore presenta Hoffmann ai suoi connazionali come una figura tragica e stravagante, ad immagine dei personaggi che affollano i suoi oscuri racconti. La vita di questo misconosciuto autore sembra destare più interesse della sua stessa opera, visto lo "zelo" con cui il traduttore si cimenta nella stesura di testi biografici: nel 1829 Loève-Veimars, dopo avere incuriosito i lettori della «Revue de Paris» con alcune traduzioni dei

¹ Il concetto di *Fantasie* è da far risalire in modo particolare alla teoria dell'immaginazione, elaborata da Schlegel e Novalis.

² L'aggettivo *fantastique*, fino ad allora poco diffuso, comincia ad essere usato con frequenza inusitata e ad acquisire, proprio sulla spinta dell'opera hoffmanniana, un'accezione nuova, come sinonimo appunto di originalità e stravaganza.

racconti di Hoffmann, sottopone alla loro attenzione il pezzo intitolato *Les dernières années et la mort d'Hoffmann*, in cui mescola abilmente il dato documentario con la finzione letteraria, per dare a intendere che le due dimensioni si sovrappongono strettamente, fin quasi a coincidere. Le informazioni biografiche alternano infatti strategicamente con l'inserzione di brani letterari, estrapolati dall'opera di Hoffmann: Loève-Weimars indugia per alcune pagine sul deplorable vizio del bere, al quale lo scrittore tedesco avrebbe ceduto fin dalla più tenera età, poi interrompe bruscamente la descrizione dei costumi di vita hoffmanniani per lasciare spazio ad un estratto del racconto *Die Abenteuer der Sylvesternacht*, avente come scenario una fumosa taverna cittadina:

« [...] La cave de Lutter était pour lui ce qu'est la chambre obscure pour le peintre. Les objets s'y présentaient à ses yeux avec plus de relief ; ses pensées s'y plaçaient en perspective ; de ce point, le mouvement extérieur, la vie active, les hommes et tout ce qui les agite, s'offraient à ses yeux sans bruit, sans confusion, sans tumulte : nul effort pour former ses tableaux ; il les colorait de bonnes touches vigoureuses prises dans la lie qui coulait à pleins bords autour de lui ; il y plaçait de ces faces réjouissantes qui tombent à la nuit noire dans ses retraites bachiques ; de ces physionomies stupides et écrasées qui ne connaissent, outre l'heure du travail et celle du sommeil, que l'heure de boire. Puis, le vin fait le reste : tout ce que l'imagination a jamais enfanté de chimérique, bouillonnait dans son cerveau dès qu'il avait débouché une bouteille ; et l'on comprend facilement après avoir lu les *Fantaisies* d'Hoffmann, que souvent, la nuit, en composant, il réveillât sa femme pour qu'elle vînt s'asseoir auprès de lui, tant il était épouvanté des ombres qu'il avait croquées dans sa solitude. Aussi faut-il voir comme H. peint un intérieur d'ivrogne ! On est tenté de brûler tous les tableaux flamands quand on a lu de ces descriptions. dans ses contes fantastiques, il a tracé cent fois des scènes de cave ; elles étonnent toujours, et frappent de plus en plus par leur vérité et leur extravagance. J'en veux choisir une au hasard.

"Il fait bon de se promener sous les tilleuls de la place, mais non pas dans la nuit de Saint-Sylvestre, par un froid glacial, à travers d'épais flocons de neige. C'est ce que j'éprouvai, moi, promeneur, sans manteau et sans chapeau, lorsqu'une sueur froide découla de mes membres au milieu de la fièvre qui m'avait chassé de ma demeure. Je traversai rapidement le pont de l'Opéra et je passai devant le château. –Puis je fis un détour et je me trouvai dans la rue des Chasseurs, devant le café de Thiermann. De joyeuses clartés brillaient dans les salles : je me disposais à entrer, car je grelottais et j'avais soif d'un bon coup de boisson forte ; mais en ce moment une bande de gens en pleine gaîté sortit bruyamment. Ils parlaient des excellentes huîtres et du bon vin du Rhin qu'ils venaient de goûter , et l'un d'eux, que je reconnus pour un officier de uhlans, s'écriait : On avait bien raison de maudire ces diables de Français qui ne voulaient pas évacuer les coteaux du Rhin ! –Et ils se mirent à rire à gorge déployée." [...] Le conte fantastique dont ce fragment fait partie fut composé dans un temps où Hoffmann commençait à s'arracher à la vie désordonnée qu'il menait depuis plusieurs années. Ses amis étaient enfin parvenus à le décider à ce changement ; et comme Perrin Dandin, qui consent à juger au logis, Hoffman (sic.) avait promis de boire désormais dans sa maison.»¹

Il *cliché* dell'Hoffmann bevitore ricompare anche nelle poche righe di premessa che il traduttore compila a guisa di testo di presentazione della prima edizione delle *Œuvres complètes*; Loève-Veimars, dando prova di un atteggiamento paradossale, finge di polemizzare contro l'illustre Walter Scott e la severa critica che questi esterna nei confronti dello scrittore d'oltrere e delle sue bislacche creazioni letterarie, rimproverando all'autore di *Ivanhoe* una presa di posizione pregiudiziale, che origina da una superficiale conoscenza della biografia hoffmanniana, ma lui stesso non fa altro che riprendere concetti espressi dal maestro scozzese, ascrivendo anch'egli la presunta genialità creativa di Hoffmann ad un abuso di alcool e di altre sostanze stimolanti.

¹ F.-A. Loève-Veimars, *Les dernières années...*, pp.249-250.

L'articolo della «Revue de Paris» viene poi riproposto nel 1833 all'interno della raccolta *Le Népenthès*: la presenza del brano nel primo volume dell'opera accanto a testi narrativi come *La maréchale de Mailly*, *Lucrèce*, *conte moral* o *Une soirée chez Mme de Sévigné*, e la scelta di un titolo che ha ben poco di esplicitamente biografico come *Le chat d'Hoffmann* (in sostituzione dell'originario *Les dernières années et la mort d'Hoffmann*) sollecitano il lettore a interpretare il testo in questione non come un articolo di taglio critico-biografico bensì come un racconto.

Sempre nel 1833 il traduttore pubblica l'ultimo volume della prima edizione delle *Œuvres complètes*, per intero consacrato alla biografia dello scrittore berlinese, con il titolo *La vie de E.T.A. Hoffmann d'après les documens originaux*, dopo averne dato alle stampe un estratto l'anno precedente nelle pagine di alcune riviste e quotidiani, nel «Temps» (14 maggio 1832) e l'«Artiste» (20 maggio 1832) con il titolo *Vie d'Hoffmann, fragment inédit*, e nel «Cabinet de lecture» (19 maggio 1832) con il titolo *Enfance d'Hoffmann*.

Loève-Veimars, che insiste nell'intrecciare realtà e fantasia, vita reale e poesia, conferisce al volume biografico un andamento *dramatisant*, suddividendo il testo in capitoli numerati e attribuendo alle varie sezioni dei veri e propri titoli, come se si trattasse di un romanzo. L'attacco stesso ha un tono che ricorda più quello di un racconto che non quello, più distaccato e obiettivo, del profilo biografico:

«Par une rigoureuse nuit de l'hiver de 1776, naquit dans une maison de Koenigsberg, au fond de la vieille Prusse, un pauvre enfant que sa frêle constitution, et l'exiguité de ses membres semblaient destiner à ne pas vivre.»¹

Tale identificazione tra finzione letteraria e vita reale (che troverà poi la sua più alta e compiuta espressione in Francia nei *Contes d'Hoffmann* di

¹ F.-A. Loève-Veimars, *La vie d'Hoffmann...*, p.1.

Offenbach, in cui la figura dell'opera, il personaggio Hoffmann, diventa protagonista del racconto di E.T.A. Hoffmann, autore romantico)¹ è in parte da ascrivere allo stesso scrittore tedesco, che si compiace nel presentare la figura del maestro di cappella Johannes Kreisler come il proprio alter ego poetico. E' verosimile ipotizzare che Loève-Veimars abbia scelto di tradurre due opere di estrema complessità come *Kater Murr* e *Kreisleriana* non tanto (o comunque non solo) perché mosso da un reale e sincero interesse nei confronti della poetica romantica hoffmanniana, di cui questi due testi offrono una chiave di lettura cruciale, ma anche e soprattutto per la volontà di insistere sulla sovrapposizione tra biografia e invenzione. Non è forse un caso se i due volumi, quello consacrato alle *Souffrances musicales* di Kreisler e quello riservato alla biografia del suo autore fanno parte della stessa *livraison* e vengono pubblicati uno di seguito all'altro (rappresentano rispettivamente il XIX e il XX volume delle *Œuvres complètes*).

Anche i *compte-rendus* dell'epoca, di cui pullulano le pagine delle riviste letterarie e dei quotidiani, hanno grosso modo lo stesso schema: il critico di turno, facendo eco a Loève-Veimars, sferra un attacco polemico contro Walter Scott tacciandolo di tendenziosità e di scarsa capacità di giudizio, per poi dipingere, con tratti sovente drammatici, ai limiti del patetico, la sfortunata esistenza del povero scrittore d'oltrere. In non pochi casi lo spazio concesso a simili considerazioni è maggiore di quello riservato all'analisi dell'opera stessa di Hoffmann, dato che conferma quanto il fenomeno dell'*hoffmannisme* in Francia sia legato non solo all'impatto esercitato dall'opera dello scrittore ma anche, in buona misura, alla popolarità che i traduttori dell'epoca, Loève-Veimars per primo, e i critici al loro seguito, creano attorno alla sua figura di uomo, identificandolo con gli artisti esaltati, con i personaggi bizzarri, stravaganti e allucinati che popolano i suoi racconti. L'anonimo compilatore del seguente articolo, che

¹ Cfr. A. Birk, *I racconti di Hoffmann di Jacques Offenbach. Una ricezione tipicamente francese di E.T.A. Hoffmann*, in C. Bragaglia, G.E. Bussi, C. Giacobazzi, G. Imposti (a cura di), *Lo specchio dei mondi impossibili. Il fantastico nella letteratura e nel cinema. Atti del convegno Bologna 18-19 marzo 1999*, Firenze, Aletheia, 2001, p.100.

nelle righe di apertura non manca di esprimere il suo dissenso nei confronti delle affermazioni feroci di Walter Scott, si premura di offrire la “corretta” lettura dell’opera dello scrittore berlinese, adottando come strumento di interpretazione l’identificazione tra autore e opera. Il redattore di questo pezzo, apparso in data 21 dicembre 1829, circa un mese quindi dalla pubblicazione della prima *livraison* delle *Œuvres complètes*, riprende alcuni degli stereotipi che sono stati messi in voga da Scott prima e da Loève-Weimars poi, vale a dire lo scrittore beone e affetto da gravi patologie mentali, l’uomo tormentato che vive nell’ossessione di essere perseguitato da forze demoniache, peculiarità queste che consolideranno negli anni a venire in Francia la leggenda maledetta di Hoffmann:

«[...] Pour donner une idée de la nature de ses ouvrages, je crois devoir dire d’abord quelques mots d’Hoffmann lui-même. Connaître la vie d’un tel écrivain, c’est connaître ses œuvres : l’une explique les autres. [...] Je me suis appitoyé (sic.) de bon cœur sur les écarts brillants mais pénibles de cette imagination malade. J’ai vu là un homme en proie à de sombres pensées, pour lequel il n’y a rien d’exact et de positif que la douleur. Sa vie de fait ne lui suffit pas, ou plutôt lui répugne ; il lui en faut une autre de convention, idéale, et il se la fait, n’importe comment : tantôt en évoquant autour de lui des intelligences d’une autre sphère, qui secouent sa fibre ; montent ses idées et finissent par l’épouvanter lui-même, tantôt aussi, il faut bien le dire, en s’adonnant aux boissons fortes. Les tavernes de Rossi, de Treiber, de Mainoni, deviennent le temple de ses dieux ; c’est là qu’il se crée une existence à lui, qu’il s’identifie avec des êtres chimériques. Le vin, c’est pour lui l’opium de l’Orient. Aussi, une fois sous l’influence de ces démons familiers, une fois rongé de cette fièvre magnétique, soit que peintre il saisisse ses pinceaux, soit que poète il chante, soit que musicien il cherche une harmonieuse rêverie, on sentira dans ses compositions une vigueur, un élan une originalité qui annoncent le vrai génie. On a reproché à Hoffmann cette passion pour les caves de Leipsick. Je n’ai pas la force de le blâmer un homme que le malheur seul de son imagination pousse vers ce vice, surtout lorsqu’il n’y cède qu’en secret, et alors que tous les heureux de la terre

goûtent les joies du sommeil. N'est-il pas permis à un homme qu'agite une fièvre nerveuse, qui se sent sous le poids d'un horrible cauchemar, d'aller oublier sa vie dans quelque cave silencieuse, et d'y chercher des inspirations créatrices ?»¹

Un'immagine analoga è quella che viene proposta in un altro articolo anonimo, pubblicato da un quotidiano d'avanguardia come il «Globe», costantemente attento alle novità letterarie e aperto alle proposte che provengono dall'esterno. Anche l'autore di questa recensione insiste nel creare un parallelo tra l'autore, rappresentato in compagnia del suo inseparabile punch, e i disperati personaggi che egli mette in scena nelle sue opere:

«[...] Poètes, peintres, musiciens, il nous les révèle sous des aspects mobiles et bizarres qui portent toutefois sur un fond éternel. Zacharias Werner, Berthold, Kreisler, vous tous, artistes de nos jours, au génie inquiet, à l'œil effaré, que l'air du siècle ronge ; inconsolables sous l'oppression terrestre, amoureux à la folie de ce qui n'est plus, aspirant sans savoir à ce qui n'est pas encore ; mystiques sans foi, génies sans œuvre, âmes sans organes ; comme il vous a connus, comme il vous a aimés ! comme il aurait voulu vous ouvrir des espaces sereins où vous eussiez respiré plus librement ! [...] Hélas ! il a connu mieux que personne le mal de ce siècle ; il en a souffert lui-même et c'est pour cela qu'il l'a si bien exprimé. Plus d'une fois, au milieu de joyeux compagnons, et autour du punch bleuâtre, il lui est revenu d'amères pensées, des regrets du cloître et de la vie des vieux temps [...].»²

Prima ancora che i suoi racconti è lo scrittore stesso ad essere “fantastico”, nella sua selvaggia sregolatezza:

«Hoffmann [...] est peintre, poète, musicien, buveur; il se complait dans ses superstitions d'enfants; il se berce de songes-creux; il vie une vie de

¹ [Anon.], *Contes fantastiques de E.T.A. Hoffmann*, «Journal de Paris», 21 décembre 1829.

² [Anon.], *Œuvres complètes d'Hoffmann. Contes nocturnes*, «Le Globe», 7 décembre 1830.

sensations, d'impressions, d'exaltation, d'émotions; il vibre toutes les cordes de son âme, il est sublime ou ridicule. C'est la condition *sine qua non* de son génie aussi sauvage, aussi fantastique, aussi vagabond.»¹

Anche l'autore dell'articolo che segue si allinea con la critica coeva e si compiace nel designare Hoffmann come un personaggio stravagante, dall'immaginazione malata e morbosa, caratteristica che, lungi dall'essere giudicata in termini negativi come ha fatto Scott nelle sue dichiarazioni esacerbate, viene invece presentata come un pregio, come un elemento di attrattiva:

«[...] Hoffmann était un homme d'un rare talent, dit Walter Scott ; il était à la fois poète, dessinateur et musicien ; mais malheureusement son tempérament hypocondriaque le poussa sans cesse aux extrêmes dans tout ce qu'il entreprit : ainsi sa musique ne fut qu'un assemblage de sons étranges ; ses dessins, que des caricatures ; ses contes, comme il le dit lui-même, que des extravagans (sic.). Nous ne savons si Hoffmann a traité lui-même ses contes d'extravagance ; mais après les avoir lus, nous sommes loin d'en porter le même jugement, et Walter Scott aurait, sans doute, été de notre avis, s'il eût voulu se dépouiller de toutes ses préventions littéraires envers un auteur malheureux, et dont la sensibilité excessive était une des parties du génie. Il a préféré être sévère et injuste et il a traité Hoffmann comme un Français. Si Walter Scott eût voulu entrer dans le secret du génie de cet homme singulier, il lui eût pardonné d'avoir peur du diable, et d'aimer les revenans (sic.), la poésie, la peinture et la musique.»²

Per chiudere questa rapida carrellata, proponiamo quest'ultimo articolo apparso nelle pagine del «Temps» il 28 febbraio 1830, testo nel quale viene ribadito l'inestricabile legame tra l'universo immaginario e allucinato

¹ [Anon.], *Œuvres complètes d'Hoffmann. Contes fantastiques*, «Mercure de France au XIX^e siècle», 1^{er} mai 1830, pp.235-236 (ma figurano erroneamente come 135-136).

² [Anon.], *Contes fantastiques d'Hoffmann*, traduits de l'allemand, par M. Loëve-Weimar (sic.), «Le Corsaire», 20 décembre 1829, pp.2-3

creato dalla penna di Hoffmann e la cupa, dolorosa e debosciata esistenza di quest'ultimo:

«[...] Il faut aller chercher, dans la vie d'Hoffmann, la raison de cette humeur vagabonde ; sa vie fut désordonnée comme son génie, sa plume fut diverse comme sa fortune. Avec une tête ardente, il eut un corps souffrant : avec une ame amoureuse d'indépendance, il se trouva tj emprisonné par la misère. Il eut une parcelle du destin de Rousseau ; et les embarras de son existence le portèrent souvent à douter de sa force, à désespérer de son intelligence découragée. Ce fut au point qu'il se préoccupa de l'idée que ses facultés mentales s'évanouissaient peu à peu, qu'il allait inévitablement à la folie. Il en résulta souvent une paralysie morale, une désolation fixe, un dégoût de la vie auquel il opposa l'ivresse du vin et les vapeurs de la pipe. Alors, il retrouvait cette joie frénétique d'un condamné qui veut jouir de son de son reste, et qui se fait une philosophie à sa manière, en face de l'échafaud. Ce fut ainsi qu'il échappa à ses craintes par les tumultes défiant le démon qui le poursuivait, avec une musique bizarre, des desseins extraordinaires, et ses contes, si bien nommés *fantastiques*.»¹

Loève-Weimars è abile nello sfruttare anche l'esiguo spazio delle note a piè di pagina per offrire una lettura in chiave drammatizzata dell'opera di Hoffmann: ogni volta che il racconto di turno vede coinvolto un personaggio di nome Theodor (Théodore nella versione francese) egli si affretta a ribadire l'identificazione tra la figura finzionale e lo stesso autore. Così leggiamo ad esempio in una nota al racconto *Zacharias Werner*, in riferimento al Confratello Théodore: «Hoffmann se met lui-même en scène sous ce nom.»² Una dicitura quasi identica ritroviamo in *La maison déserte* quando a prendere la parola è, di nuovo, un certo Théodore: «On sait qu'Hoffmann se met toujours en scène sous ce nom, qui était le sien.»³

¹[Anon.], *Contes fantastiques de E.T.A. Hoffmann*. Traduits de l'allemand par M. Loève-Weimar (sic.), «Le Temps», 28 février 1830.

² E.T.A. Hoffmann, *Zacharias Werner*, in *Contes fantastiques*, traduits par F.-A. Loève-Weimars, vol. V, Paris, Renduel, 1830, p.220.

³ E.T.A. Hoffmann, *La maison déserte*, in *Contes fantastiques*, traduits par F.-A. Loève-Weimars, vol. XIII, Paris, Renduel, 1830, p.204.

La selezione e l'ordine dei testi

Il traduttore e l'editore mettono dunque a punto una raffinata strategia commerciale per proporre al proprio pubblico un'immagine di Hoffmann che possa risultare attraente e curiosa, avendo cura di rimarcare che l'autore dei *Contes fantastiques* è un personaggio che non si conforma agli schemi abituali, che è stravagante e inclassificabile come i racconti partoriti dalla sua mente malata ed esaltata.

Quanto al contenuto delle *Œuvres complètes* è anch'esso destinato ad offrire una lettura parziale ed orientata dello scrittore berlinese: la selezione dei testi e la loro successiva organizzazione all'interno delle singole *livraisons* non intendono tanto proporre una panoramica completa ed esaustiva delle opere di Hoffmann quanto soddisfare le esigenze e le richieste del pubblico coevo.

Il traduttore attinge con estrema libertà alla produzione narrativa di Hoffmann, scegliendo all'interno di ciascuna raccolta i testi che gli sembrano più adatti a incuriosire e intrattenere i lettori, per poi riordinarli in maniera alquanto capricciosa all'interno delle tre serie che compongono le sue *Œuvres complètes*.

L'unica raccolta hoffmanniana ad essere interamente rappresentata è quella dei *Nachtstücke*,¹ scelta che si deve forse ascrivere a certa affinità tra questi racconti e il *roman noir* (si pensi ad esempio alla figura del diavolo-stregone Ignaz Denner nell'omonimo racconto, a uno scenario gotico come il sinistro maniero di *Das Majorat* o alla cupa atmosfera notturna di racconti come *Der Sandmann*),² con cui il lettorato francese ha una certa

¹ Ci riferiamo naturalmente alla prima edizione delle *Œuvres complètes*, quella formata da venti volumi e data alle stampe tra il 1829 e il 1833. La ristampa del 1832-1836 rappresenta invece, come abbiamo già avuto modo di precisare nel corso del presente lavoro, una versione parziale, che ripropone solo la prima serie di racconti, quella denominata *Contes fantastiques*.

² Non è da escludere che, nel caso di *Der Sandmann*, ci possa essere anche un'altra motivazione dietro la scelta di Loève-Veimars: è probabile infatti che il traduttore abbia giudicato interessante questo racconto anche per la presenza del personaggio dell'automa, vista la diffusione che conoscono in Francia questi curiosi marchingegni, resi celebri nel Settecento da Vaucanson, capaci di riprodurre le sembianze e i gesti umani.

familiarità fin dagli ultimi anni del XVIII secolo e che continua, ancora in piena epoca romantica, ad attrarre numerose schiere di lettori.

Quanto ai *Fantasiestücke in Callots Manier* Loève-Weimars si interessa anzitutto ai *contes musicaux*, genere che desta l'entusiasmo del lettorato francese dell'epoca, traducendo *Ritter Gluck* (*Gluck*) e *Don Juan* (*Don Juan*) e cimentandosi con la già citata "biografia romanzata" del maestro di cappella Johannes Kreisler, un testo frammentario e complesso a metà strada tra il critico e il narrativo, una serie di conversazioni sull'arte che vertono attorno alla figura di Johannes Kreisler, emblema dell'artista pazzo e tormentato. La figura di Kreisler è protagonista anche delle *Lebensansichten des Katers Murr* (*Considérations philosophiques du chat Murr*), complesso romanzo rimasto incompiuto che alterna, con ironia tutta romantica, le considerazioni filosofiche del gatto Murr con le vicende patetiche, grottesche e tragiche del bislacco maestro di cappella. Come abbiamo già avuto modo di puntualizzare, è verosimile ipotizzare che l'interesse del traduttore di proporre al proprio lettorato due testi che, tanto per la loro struttura frammentaria che per il loro contenuto (che consta sostanzialmente di prolisse e tortuose discussioni teoriche su questioni letterarie, artistiche e filosofiche), si distaccano completamente dai canoni della prosa francese del tempo, sottenda non tanto motivazioni a carattere estetico-letterario (vale a dire la volontà di offrire al proprio pubblico una visione quanto più possibile completa della produzione hoffmanniana, in quanto essa ha di più raffinato e complesso), bensì sia determinato in primo luogo da fattori di tipo economico-commerciale (insistere sull'identificazione tra Hoffmann e il suo alter ego letterario Kreisler, circonfondendo la figura dello scrittore di un'aura dannata che è suscettibile di ammaliare un pubblico bramoso di novità). Il racconto fantastico *Die Abenteuer der Sylvesternacht*, che elabora in maniera raffinata il tema del doppio (attraverso un continuo gioco di specchi tra apparenza e realtà e la messa in discussione dell'identità dei personaggi)¹ e che propone una

¹ Cfr. R. Ceserani, op. cit., pp.27-29.

complessa struttura narrativa, non viene tradotto integralmente da Loève-Veimars né dato alle stampe come testo autonomo; il traduttore si limita infatti, come abbiamo poc'anzi ricordato, a proporne un estratto all'interno del suo articolo biografico su Hoffmann apparso nelle pagine della «Revue de Paris», *Les dernières années et la mort d'Hoffmann*. Loève-Veimars non traduce nemmeno il racconto dall'eloquente titolo *Der Magnetiseur*, avente per protagonista la bieca figura di un magnetizzatore, né *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*, una fantasia grottesco-satirica che mette in scena il cane Berganza, figura ideata da Miguel de Cervantes; tuttavia l'opera che in assoluto avrebbe meritato di destare l'attenzione del traduttore, e che viene invece lasciata da parte, è il celeberrimo *Märchen Der goldne Topf*¹, considerato unanimamente dalla critica il capolavoro di Hoffmann.

Loève-Veimars attinge a piene mani anche alla variegata raccolta *Die Serapionsbrüder*, pur senza tradurla in maniera integrale; la sua preferenza va anzitutto a racconti “schiettamente” fantastici come *Die Bergwerke zu Falun* (*Les mines de Falun*), che narra la tragica avventura di Elis Fröbom, un marinaio che rinuncia alla vita in mare e all'aria aperta per diventare minatore e che, nel tentativo di sottrarsi alle avversità e alle miserie di un'esistenza quotidiana desolante, decide di ascoltare le voci del proprio immaginario rifugiandosi nelle viscere terrestri, dove trova appagamento nella contemplazione di un mondo fantasmagorico, processo che però coincide tragicamente con l'autoannullamento e l'autodistruzione. Nelle *Œuvres complètes* figura anche il breve pezzo *Nachricht aus dem Leben eines unbekannten Mannes*, che racconta con tono di ironico distacco l'inquietante apparizione del demonio nella città di Berlino, sotto le mentite spoglie di un comune, innocuo ed onesto cittadino; Loève-Veimars, per conferire risalto alla tematica fantastica del testo, sostituisce il criptico titolo

¹ Ricordiamo che il breve estratto apparso nelle pagine della «Revue de Paris» nel giugno del 1829 con il titolo *Le pot d'or* non viene tradotto da Loève-Veimars bensì dall'amico e collega Saint-Marc de Girardin.

dell'originale con il ben più esplicito *Le diable*.¹ Il traduttore propone ai suoi lettori anche la cupa storia di magnetismo *Der unheimliche Gast*, che diventa in francese, con un più chiaro rimando alla dimensione del soprannaturale, *Le spectre fiancé*, salvo poi suggerire nella premessa al racconto una lettura in chiave razionale e logica della strana vicenda di Angelika, con un'ambivalenza che è tipica di Loève-Veimars. L'atteggiamento ambiguo del traduttore si rivela anche nella scelta di inserire nei *Contes fantastiques* racconti realistici come *Le bonheur au jeu* (*Spielerglück*), che narra le tristi vicissitudini di un uomo dedito alla rovinosa passione per il gioco o *Maître Martin le tonnelier et ses apprentis* (*Meister Martin der Küfner und seine Gesellen*), che ripercorre le tappe dell'educazione sentimentale e artistica del giovane protagonista, sullo sfondo di una Germania medievale; da notare come il traduttore si preoccupi fin dall'esordio di enfatizzare la dimensione storicistica del brano, aggiungendo come sottotitolo in maniera totalmente arbitraria la data 1580, che intende conferire un valore documentario a quella che è anzitutto una *fiction*. Anche la vicenda sinistra di *Der Kampf der Sängers* (*Les maîtres-chanteurs*), che ruota attorno alla figura di Heinrich von Ofterdingen e al patto che il mastro cantore stringe con il diavolo per assicurarsi la vittoria sui concorrenti in occasione di una gara di canto, è ambientata in un scenario medievale, tema molto caro al romanticismo tedesco che il traduttore deve avere considerato allettante anche per il pubblico francese del 1830 il quale, su spinta della letteratura gotica d'origine inglese e di romanzi storici come l'*Ivanhoe* di Walter Scott, ha da poco riscoperto il fascino "esotico" di un'epoca lontana e misteriosa come il *Moyen-Âge*. La stessa motivazione deve avere guidato il traduttore nella scelta di *Doge und Dogaresse* (*Marino Falieri*), un racconto che mette in

¹ Loève-Veimars deve avere considerato particolarmente allettante questo brano per il suo lettorato, vista la tematica che lo informa, perciò oltre a pubblicarlo all'interno della quarta *livraison* delle *Œuvres complètes* immessa sul mercato editoriale nell'ottobre del 1830, lo fa pubblicare in ben quattro riviste, tra la metà di novembre e la metà di dicembre dello stesso anno (il 13 novembre nel «*Mercure des salons*», il 29 novembre nel «*Voleur*», il 2 dicembre nel «*Mémorial de la scarpe*» infine il 19 dicembre nel «*Cabinet de lecture*»).

scena la Venezia dei Dogi e che si ispira alla figura realmente esistita del doge Marino Faliero, vissuto a cavallo tra il XIII e il XIV secolo. In *Marino Falieri* Loève-Veimars propone un'interpretazione univoca di un testo che è sospeso a metà strada tra la *nouvelle historique* e il racconto fantastico, conferendo rilievo alla prima per sminuire la portata del secondo; questa operazione è evidente soprattutto nel trattamento che subisce il personaggio della vecchia, la quale nell'originale viene rappresentata con le sembianze e l'atteggiamento tipici di una strega, mentre acquista dei tratti di più scoperta normalità nella versione francese. Il traduttore non può esimersi dall'inserire nella sua edizione delle opere di Hoffmann anche il lungo racconto *Das Fräulein von Scuderi* (*Mademoiselle de Scudéry*), che è suscettibile di attrarre schiere di lettori non solo per il carattere avvincente della storia e per l'ambientazione parigina, ma anche per il clamore che accompagna il brano, che tra plagì e adattamenti per la scena è ben noto al pubblico della capitale ancor prima di essere proposto all'interno delle *Œuvres complètes*. Anche il breve racconto *Erscheinungen* (*Agafia*) racconta un pezzo di storia francese, ed è questa con buona probabilità la ragione che induce il traduttore a interessarsi ad un testo che non ha goduto di particolare attenzione all'indomani della sua pubblicazione in Germania; il racconto, ispirato a Hoffmann dal tragico assedio della città di Dresda da parte delle truppe napoleoniche nel 1813, narra un'improbabile, meravigliosa e incredibile avventura occorsa al protagonista Anselmus, sullo sfondo dei tragici eventi bellici. Anch'esso, come *Das Fräulein von Scuderi* e *Doge und Dogaresse*, pur facendo parte della serie *Contes fantastiques*, viene riletto in una prospettiva storicistica dal traduttore, il quale riduce dunque la presenza dell'elemento fantastico ai minimi termini. Questa operazione di "ripulitura", nel caso di *Erscheinungen*, viene attuata fin dal titolo: il sostantivo prescelto da Hoffmann, che allude alle visioni allucinate che affollano la mente di Anselmus nella cupa nottata che precede la disfatta del nemico francese, viene infatti sostituito da Loève-

Veimars con un più banale nome di persona, *Agafia*, che designa il personaggio femminile della storia.

Il traduttore mette in scena nelle sue *Œuvres complètes* anche una galleria di bizzarre figure di musicisti, di artisti maledetti dall'esistenza tragica e disperata che presentano grandi analogie con l'immagine distorta che i testi biografici dell'epoca, in primo luogo quelli redatti da Loève-Veimars, propongono dello stesso Hoffmann. Il terzo volume dei *Contes fantastiques* si apre ad esempio con la storia tragico-grottesca dello stravagante consigliere Krespel¹, di cui il traduttore francesizza il nome facendolo diventare Crespel, oltre a sostituire arbitrariamente il titolo originale *Rat Krespel* con *Le violon de Crémone* designazione che, richiamando implicitamente il mito del cremonese Stradivari e del suo prodigioso violino, intende solleticare la curiosità del pubblico coevo, al quale la storia del celebre liutaio doveva essere ben nota. Tramite l'allusione al misterioso strumento di Cremona Loève-Veimars desidera mettere in primo piano la dimensione fantastica del racconto (alludendo al legame soprannaturale che sussiste tra la giovane Antonie e il "magico" violino) e quella musicale, due elementi che i lettori francesi degli inizi del XIX secolo sembrano apprezzare particolarmente. Anche nel caso del racconto *Der Baron von B.* Loève-Veimars sembra intenzionato a sfruttare la fortuna di cui gode all'epoca il genere denominato *conte musical*, assegnando al testo il titolo *La leçon de violon*; è probabile che Loève-Veimars abbia optato per questo brano non solo per la rilevanza del tema musicale, ma anche perché esso trae origine da una vicenda reale, avente come protagonista il Barone von Bagge (il Baron von B. del titolo), un bislacco mecenate e appassionato musicofilo di origine tedesca che negli ultimi anni del Settecento si stabilisce a Parigi, ove si guadagna una buona dose di popolarità grazie ai grandiosi concerti allestiti nella sua elegante dimora di Place des Victoires. Il traduttore si cimenta anche con lunghe *Künstlernovellen* come *Der Artushof* e *Signor Formica*, che devono avere destato il suo interesse non

¹ *Rat Krespel* in tedesco.

tanto per la centralità del tema artistico quanto per il loro andamento avventuroso: non è infatti un caso se, come abbiamo cercato di illustrare nelle nostre analisi, in entrambi i racconti le riflessioni a carattere estetico vengono sacrificate per conferire risalto all'intrigo, alla dimensione più squisitamente romanzesca della storia.

Loève-Veimars non trascura nemmeno i racconti per bambini, probabilmente su suggerimento dello stesso Renduel, che fin dagli esordi della sua carriera editoriale riserva un'attenzione speciale al pubblico dei piccoli lettori dando alle stampe i *Contes* di Arnaud Berquin; entrano così a far parte delle *Œuvres complètes* anche le fiabe *Nußnacker und Mausekönig* (*Le casse-noisette*) e *Das fremde Kind* (*L'enfant étranger*), che verranno riediti nel 1832 in un volume a parte, denominato espressamente *Contes pour enfants*. Eccezion fatta per il brano *Zacharias Werner*, che Loève-Veimars deve avere deciso di proporre al suo pubblico contando sui consensi che il drammaturgo tedesco riscuote all'epoca in Francia, nel selezionare i brani dei *Serapionsbrüder* il traduttore accorda la sua preferenza ai racconti propriamente detti, mentre tende a trascurare quei testi a carattere critico-teorico che accolgono le riflessioni dell'autore su questioni estetiche e filosofiche; non solo Loève-Veimars elimina in toto la cornice narrativa, che conferisce ai singoli pezzi un diverso, più alto significato inscrivendoli in una dimensione poetologica di vasto respiro, ma si guarda bene dall'inserire nelle *Œuvres complètes* testi come *Der Dichter und der Komponist*, in cui i Confratelli di San Serapione si interrogano su un tema tipicamente romantico come la comune origine delle arti, siano esse figurative, letterarie o musicali, oppure *Alte und neue Kirchenmusik*, che propone un commento sull'origine e il significato della musica religiosa, o ancora *Die ästhetische Teegesellschaft*, in cui i Confratelli esprimono il loro giudizio su alcuni componimenti poetici letti ad alta voce dal Ottmar (i quali altro non sono che epigrammi composti da Hoffmann e

precedentemente pubblicati, nel 1819, in «Der Freimüthige für Deutschland. Zeitblatt der Belehrung und Aufheiterung».¹

La raccolta *Späte Werke* è di gran lunga la meno rappresentata all'interno delle *Œuvres complètes*; Loève-Veimars traduce la lunga fiaba *Meister Floh (Maître Floh)*, il racconto *Die Doppelgänger*, che verte attorno al motivo quanto mai hoffmanniano del sosia e dello sdoppiamento, e *Die Räuber (Les brigands)*, che si richiama esplicitamente all'omonimo dramma di Schiller; è probabile che in quest'ultimo caso il traduttore abbia sperato di suscitare l'interesse del suo lettorato confidando sul prestigio di cui gode il drammaturgo d'oltrere nella Francia romantica ma anche facendo leva sulla familiarità del pubblico coevo con la figura letteraria del brigante, resa popolare dal romanzo gotico. Come già nel caso della silloge dei *Serapionsbrüder* anche in questo caso il traduttore riserva particolare attenzione ad affreschi realistici come *Datura Fastuosa (Le botaniste)*, che narra del patetico legame tra un giovane studente di botanica e l'anziana vedova del suo professore, o *Meister Johannes Wacht (Maître Jean Wacht)*, che racconta le vicende di un valente e modesto artigiano, il Johannes Wacht del titolo, in una Bamberga di fine Settecento. Loève-Veimars si disinteressa, fra gli altri, di un racconto inquietante e sinistro come *Der Elementargeist*, testo impregnato di occultismo ed esoterismo che trae ispirazione dalle opere del Comte de Gabalis, dalla filosofia della natura di Schubert ma anche dalla letteratura tedesca coeva (i *Märchen* di Goethe, l'*Ondine* di Fouqué e il *Phantasmus* di Tieck) e nel quale viene persino inserito un esplicito rimando a *Le diable amoureux* di Cazotte; il traduttore evita altresì di prendere in considerazione un testo come *Prinzessin Brambilla*, una delle opere più significative e rappresentative della poetica hoffmanniana, che affonda anch'essa le radici, come il suddetto racconto, nella *Naturphilosophie* elaborata da Gotthilf Friedrich Schubert.²

¹ H. Steinecke e al., *Kommentar zu <Die ästhetische Teegesellschaft>*, in E.T.A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder...*, p.1639.

² Ricordiamo che Loève-Veimars, fra le altre cose, non traduce nemmeno l'intricato romanzo *Die Elixiere des Teufels*.

La selezione dei testi operata da Loève-Veimars (con ogni probabilità in collaborazione con l'editore Renduel) rivela dunque alcune preferenze, che trovano poi conferma nella strategia traduttiva da lui messa in campo: in linea con i titoli prescelti per le tre serie delle *Œuvres complètes* il traduttore privilegia anzitutto il *côté* fantastico della produzione hoffmanniana, soprattutto quel “fantastico esteriore” che si identifica con l'utilizzo, da parte dell'autore, delle convenzioni della letteratura gotica di origine inglese (e che trova la sua più piena espressione nei “pezzi notturni” ma anche in un brano come *Nachricht aus dem Leben eines unbekannten Mannes*); questa “esibizione” del soprannaturale si estrinseca talvolta anche nella messa a punto di titoli molto più espliciti di quelli prescelti da Hoffmann, che opta generalmente per espressioni più velate ed enigmatiche. La decisione di accordare spazio anche a racconti nei quali la tematica fantastica si sovrappone alla *nouvelle historique*, come *Erscheinungen*, o addirittura a testi di taglio realistico come *Spielerglück*, all'interno di una raccolta che si fregia dell'etichetta *fantastique*, è già di per sé un indizio significativo dell'approccio cauto e moderato, all'insegna di un “sano” cartesianesimo, che Loève-Veimars dimostra nei confronti dell'opera di Hoffmann e che trova conferma nella sua prassi traduttiva. Il traduttore preannuncia ai suoi lettori l'entrata in un mondo soprannaturale, oscuro e inquietante, presenta Hoffmann come uno scrittore che non ha equivalenti in terra francese, enfatizza l'originalità della sua produzione servendosi di titoli sensazionalistici, destinati a sbalordire il pubblico, ma non riesce a portare a pieno compimento questa sua ardita impresa poiché la dottrina classica, nella quale evidentemente si riconosce appieno (nonostante l'assidua frequentazione dei cenacoli romantici), lo sollecita ad adottare un atteggiamento prudente, che non contravvenga alle regole del buon gusto, dell'equilibrio e della razionalità. Quasi a volere rassicurare i propri lettori, dopo averli ammalati con la promessa di un universo irreal e sinistro, il traduttore sottopone loro testi più in linea con la tradizione

letteraria francese, che ancora nei primi decenni del XIX secolo subisce l'influenza della cultura sei-settecentesca, racconti che si ispirano dunque ad un sano realismo, squarci di vita quotidiana come *Le botaniste*, o graziosi affreschi ambientati nel medioevo come *Maître Martin le tonnelier*, che presentano forti analogie con il romanzo storico, il quale conosce ancora una straordinaria fioritura sul finire degli anni venti dell'Ottocento. La poetica classica, avente come principio basilare il concetto di verosimiglianza, gli ingiunge altresì di non mescolare, all'interno dello stesso racconto, elementi in reciproca contraddizione come la dimensione storica e quella fantastica; l'elemento soprannaturale è infatti percepito come un ingrediente inappropriato all'interno di un testo come *Das Fräulein von Scuderi*, perciò necessita di essere espunto. Il delicato e razionalissimo lettorato francese avrebbe infatti di che sconvolgersi se si imbattersse, all'interno di un *tableau* che ritrae con dovizia di particolari il regno di Luigi XIV, in spettri e figure diaboliche! In ossequio a una legge non scritta Loève-Weimars sembra dunque tollerare la presenza del soprannaturale solo all'interno di quei racconti come *Die Jesuitenkirche in G.* o *Das Majorat* che si qualificano fin dall'inizio come racconti fantastici, mentre tende ad effettuare un'attenta e sistematica operazione di censura in tutti quei testi che a suo giudizio non rientrano in questa categoria. Ciò non basta tuttavia a soddisfare un *tenant du classicisme* quale si rivela essere il nostro traduttore: egli ha cura di attenuare la portata innovativa del fantastico hoffmanniano intervenendo in maniera anche radicale su quei racconti che a suo giudizio non si conformano ai canoni della letteratura dell'immaginario che è più familiare al pubblico francese dell'epoca e che si identifica sostanzialmente con il *roman noir* (da cui la soppressione, in racconti come *L'église des jésuites*, dei dettagli più terrificanti, del lessico che rimanda alla sfera della paura, come abbiamo tentato di mettere in luce nelle nostre analisi e come avremo modo di prendere in considerazione anche più avanti).

Nelle *Œuvres complètes* viene accordato un peso significativo anche ai testi che ruotano attorno alla figura dell'artista, sia del musicista geniale che del pittore tormentato, il quale anela ad elevarsi al di sopra della grettezza e della meschinità filistea per raggiungere con la sua arte l'ineffabile regno della conoscenza. Anche in questo caso tuttavia si rileva da parte del traduttore un atteggiamento alquanto ambiguo, che mette a nudo ancora una volta la discrepanza tra l'*affiche* e il contenuto: Loève-Weimars non solo traduce numerosi racconti aventi come fulcro il tema dell'arte (oltre alle due ponderose opere *Chat Murr* e *Souffrances musicales du maître de chapelle Jean Kreisler*) ma sceglie anche in più circostanze di mettere in rilievo la componente musicale o pittorica del racconto adottando un titolo esplicito e diretto, come *La vie d'artiste*, che sostituisce il tedesco *Die Fermate*, o *Salvator Rosa* (al posto di *Signor Formica*), che mette in primo piano il nome del celebre pittore italiano del Rinascimento, oppure i succitati *La leçon de violon* e *Le violon de Crémone* che traducono rispettivamente *Der Baron von B.* e *Rat Krespel*; tuttavia, il trattamento che egli riserva alle *Künstlernovellen* rivela un interesse di ben altro genere: il traduttore infatti non si fa alcun scrupolo ad effettuare tagli, condensazioni e rimaneggiamenti di vario genere per snellire la narrazione, trattando con una certa superficialità la questione artistica, che viene così relegata in secondo piano, e cercando invece di fare emergere l'intrigo, il lato più romanzesco e accattivante della storia. I monologhi di personaggi come Berthold o Traugott, nei quali gli aspiranti artisti danno voce al proprio senso di inadeguatezza, al proprio desiderio di sottrarsi ad un'*Alltäglichkeit* limitante e mortificante per ascendere al regno della vera Arte, unitamente alle complesse disquisizioni a carattere estetico di cui abbondano i testi di Hoffmann (pensiamo alle riflessioni sull'arte drammatica in un brano "ibrido" come *Zacharias Werner*, o alle edotte dissertazioni sulla vera natura della pittura di cui si fa portavoce il vecchio Maltese in *Die Jesuitenkirche in G.*, che si erge a difensore dello spirituale paesaggismo romantico contrapponendosi all'anacronistico realismo tradizionale) sono

spesso oggetto di drastiche riduzioni, quale conseguenza sia della velocità con la quale il traduttore deve approntare la sua versione per potere sbaragliare la concorrenza, ma anche della volontà di adeguarsi ai canoni della prosa francese, così come viene concepita e teorizzata nei primi anni dell'Ottocento. La poetica del *récit* prescrive infatti che la narrazione proceda con una certa rapidità, senza che il ritmo venga rallentato da riflessioni o conversazioni troppo lunghe. La critica è generalmente concorde nel ricusare l'interpolazione di lunghe e pesanti digressioni che presentano l'inconveniente di interrompere continuamente il filo della narrazione. Tutto ciò che non ha una diretta e stretta attinenza con l'azione principale è dunque suscettibile di essere scartato, in ossequio all'eterno principio dell'unità; è giudicato riprovevole costruire un testo che presenti diverse linee di azione poiché l'eccesso può ingenerare incoerenza e confusione nel lettore.¹ Loève-Veimars, che dimostra di sapere calcolare il grado di "sopportazione" del lettore, rispetta grosso modo il *Gehalt*, l'ossatura generale dei testi, soprattutto nei suoi risvolti più avventurosi e avvincenti, mentre tende a conferire minore spessore e importanza al travaglio personale dell'artista, alla sua crescita interiore, nel timore di tediare il pubblico, che ad un testo narrativo chiede anzitutto di essere *agréable*. I personaggi della versione francese finiscono dunque con il perdere la loro viva drammaticità e la loro complessità psicologica.

Lo sforzo condotto dall'artista hoffmanniano per superare la meschina realtà quotidiana, nel tentativo di accedere al supremo regno dell'arte, si estrinseca nel suo allontanamento dal *milieu* borghese nel quale egli è cresciuto ed ha maturato e consolidato la propria posizione. Loève-Veimars, pur senza annullare nella sua traduzione la contrapposizione tipicamente romantica fra artista e filisteo (contrapposizione nella quale si identificano anche i romantici francesi, che vedono in Hoffmann il modello dell'artista

¹ «The well-made novel was a well-knit one, rapidly moving, with all scenes leading from one to another toward a certain goal. Too many characters or too many lines of action led to confusion or even incoherence. Not only should the episodes be interesting, but they should fit into a unified plot.» (M. Yknayan, *The Idea of the Novel in France: the Critical Reaction. 1815-1848*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1961, cit., p.142)

ribelle che si rivolta contro la conformista e benpensante borghesia), ha la tendenza a smorzare i toni di questa contrapposizione, ad attenuarne la portata e l'importanza all'interno delle sue traduzioni: è probabile che Loève-Veimars decida di non offrire un'immagine troppo negativa e sprezzante della *bourgeoisie*, che nell'opera di Hoffmann è invece oggetto di una feroce ironia (pensiamo ad Elias Roos e alla figlia Christine in *Der Artushof*, oppure al professor Walther in *Die Jesuitenkirche in G.*), anzitutto in virtù della sua *retenue* tutta classica, ma anche per non alienarsi le simpatie di quella classe sociale i cui membri costituiscono i principali destinatari della sua opera.

Quanto ai *contes musicaux*, il traduttore sa che il pubblico francese li ama e li legge con grande piacere, perciò si astiene dall'apportarvi drastici cambiamenti (le nostre analisi hanno messo infatti in luce che gli interventi di soppressione sono più contenuti in racconti come *Don Juan* e *Ritter Gluck* rispetto a *Künstlernovellen* come *Der Artsuhof*). Tuttavia, si percepisce chiaramente che Hoffmann parla di argomenti che conosce a fondo, mentre la traduzione sembra essere improntata ad una certa faciloneria, come dimostrano l'imprecisione, la mancanza di raffinatezza e l'utilizzo di un vocabolario improprio o generico. Nel *Don Juan* è soprattutto il dialogo che si instaura tra Donna Anna e il viaggiatore entusiasta ad essere oggetto di una lettura affretta e disimpegnata; il traduttore tratta con una certa superficialità quelle battute dei personaggi nelle quali Hoffmann estrinseca la sua concezione della musica come arte sublime, che più di ogni altra spalanca all'individuo le porte della trascendenza, dell'Assoluto.

Nel *Ritter Gluck* è invece esemplare del *modus operandi* di Loève-Veimars il trattamento che subisce la "visione" intessuta di impressione sinestetiche con la quale lo sconosciuto musicista descrive in che modo è riuscito ad accedere al supremo Regno dei Sogni; il traduttore ne offre infatti una lettura in chiave semplificata, soprattutto in quei passi del racconto in cui il linguaggio del misterioso individuo scivola nel visionario, operazione che

tende a banalizzare la portata simbolica del brano, che affonda le sue radici nella tradizione dell'idealismo tedesco di Fichte e Schelling e nella cultura mistico-esoterica incarnata soprattutto dal filosofo della natura Gottfried Heinrich Schubert.

La scarsa familiarità di Loève-Veimars con le dottrine estetiche del romanticismo d'oltrere si estrinseca anche nella scelta di trascurare due *Märchen* come *Der goldne Topf* e *Prinzessin Brambilla*, considerati dalla critica tra le prove più alte dello scrittore berlinese. E' probabile che la decisione del traduttore sia stata dettata, oltre che da motivazioni personali, anche da ragioni utilitaristiche: Loève-Veimars deve avere giudicato poco allettanti per il pubblico francese, poco versato nella letteratura tedesca e nelle concezioni teoretiche che la sottendono, due testi dal carattere così fortemente simbolico. Questa scelta incide profondamente sull'immagine che Loève-Veimars propone di Hoffmann, poiché restituisce una visione imperfetta e parziale della sua produzione e della sua poetica, evitando di porre l'accento sul sostrato filosofico che la informa e la ispira, in particolare le teorie e i miti elaborati da Schelling e da Schubert, di cui i *Märchen* hoffmanniani si fanno appunto portavoce, come cerchiamo di illustrare brevemente qui di seguito.

Il tema centrale del *Märchen* è la contrapposizione romantica tra l'insoddisfacente *Alltäglichkeit* e il vero, superiore regno della Poesia. In linea con i precetti espressi dai filosofi della natura anche Hoffmann crede nel concetto dell'Età d'Oro e spera in un ritorno a questo stadio primitivo della storia dell'uomo. Secondo i *Naturphilosophen* l'evoluzione dell'umanità è suddivisa in tre stadi (la cosiddetta teoria delle tre epoche): la prima fase è rappresentata dalle origini della storia umana, epoca caratterizzata dall'armonia, dall'unione intima tra gli esseri umani e la madre natura; la seconda corrisponde al tempo presente, epoca di imperfezione in cui l'uomo, dopo avere deciso di spezzare il legame che lo univa a Madre Natura per condurre un'esistenza autonoma e separata, si è talmente allontanato da essa al punto da non riuscire più a comprenderla, da

essere ormai incapace di penetrarne il linguaggio ineffabile e misterioso; la filosofia della natura crede nella realizzazione di una terza fase, che coinciderebbe con il ritorno dell'uomo allo stadio primitivo (il quale rappresenterebbe una sintesi superiore delle prime due epoche della storia dell'umanità). Nel mito del Vaso d'oro, all'interno della fiaba *Der goldne Topf*, Hoffmann riprende l'immagine della Madre, la quale altro non è che la natura:

«Da erwachten tausend Keime, die unter dem öden Sande geschlummert, aus dem tiefen Schläfe, und streckten ihre grüne Blättlein und Halme zum Angesicht der Mutter hinauf, und wie lächelnde Kinder in grüner Wiege, ruhten in den Blüten und Knospen Blümlein, bis auch sie von der Mutter geweckt erwachten und sich schmückten mit den Lichtern, die die Mutter ihnen zur Freude auf tausendfache Weise bunt gefärbt.»¹

Anche in *Prinzessin Brambilla*, nella sezione denominata *Geschichte von dem Könige Ophioc und der Königin Liris* viene descritta questa epoca meravigliosa dell'infanzia dell'umanità, in cui l'uomo beneficia di un commercio diretto con la natura e ne riesce a percepire la voce misteriosa:

«Es mochten wohl noch Anklänge aus jener wunderbaren Vorzeit der höchsten Lust, als die Natur dem Menschen, ihn als ihr liebstes Schoßkind hegend und pflegend, die unmittelbare Anschauung alles Seins und mit derselben das Verständnis des höchsten Ideals, die reinsten Harmonie verstattete, in König Ophiocs Seele wiederhallen. Denn oft war es ihm, als sprächen holde Stimmen zu ihm in geheimnisvollen Rauschen des Waldes, im Geflüster der Busche, der Quellen, als langten aus den goldenen Wolken

¹ E.T.A. Hoffmann, *Der goldne Topf*, in *Fantasiestücke*..., p.192. Versione italiana: «Allora migliaia di germi profondamente addormentati sotto le sabbie desertiche si destarono e protesero steli e foglioline verso il padre. Nelle gemme, nei bocci, i fiorellini si mossero come bimbi sorridenti entro verdi culle, si destarono, si agghindarono nella luce resa dal padre sgargiante di mille colori, per la loro gioia.» (E.T.A. Hoffmann, *Il vaso d'oro*, in *Pezzi di fantasia*...p.180)

schimmernde Arme herab, ihn zu erfassen, und ihm schwoll die Brust vor glühender Sehnsucht.»¹

L'uomo ha tuttavia arbitrariamente spezzato il legame che lo univa a Madre Natura, decidendo di allontanarsi dal suo seno; questo gesto di disubbidienza, questo "peccato" è all'origine di ogni male nell'esistenza dell'uomo. La triste vicenda dell'umanità è figurata allegoricamente dalla storia di re Ophioc, il quale nella sua leggerezza decide di prestare ascolto alle lusinghe di un demone inquietante che lo sollecita a rivoltarsi contro Madre Natura. Questa però, in seguito all'affronto subito, cerca di vendicarsi del suo figlio degenerare conducendolo alla distruzione:

«Aber dann ging es alles unter in wirren wüsten Trümmern, mit eisigen Fittigen wehte ihn der finstre furchtbare Dämon an, der ihn mit der Mutter entzweit und er sah sich von ihr im Zorn hilflos verlassen. Die Stimme des Waldes, der fernen Berge, die sonst die Sehnsucht weckten und süßes Ahnen vergangener Lust, verklangen im Hohn jenes finstern Dämons. Aber der brennende Gluthauch dieses Hohns entzündete in König Ophiocs Innerm den Wahn, daß des Dämons Stimme die Stimme der zörnenden Mutter sei, die nun feindlich das eigne entartete Kind zu vernichten trachte.»²

I filosofi della natura credono fermamente nel ritorno dell'Età dell'Oro, confidando in una futura riconciliazione e riunificazione dell'uomo con la

¹ E.T.A. Hoffmann, *Prinzessin Brambilla*, in *Sämtliche Werke...*, vol. III, 1985, p.251. Versione italiana: «Probabilmente nell'anima di re Ophioc risuonavano ancora gli echi di quella meravigliosa prima stagione del mondo piena di gioia, quando la natura comunicava all'uomo, curandolo come la sua creatura prediletta, una comprensione immediata di tutta la vita, un'intelligenza per gli ideali più alti, per l'armonia più pura. Più spesso sembrava al re di sentire voci dolcissime che gli parlavano del misterioso mormorio della foresta, nel sussurro delle fronde e delle fonti; gli pareva che dalle nubi dorate scendessero verso di lui braccia scintillanti, per abbracciarlo, e si sentiva gonfiare il petto della più ardente nostalgia.» (E.T.A. Hoffmann, *La principessa Brambilla*, in *Romanzi e racconti...*, vol. III, pp.447-448).

² *Prinzessin Brambilla*, p.251. Versione italiana: «Ma subito dopo, tutto questo scompariva lasciando tristissimi ruderi, ed egli sentiva il soffio gelato delle ali di un demone oscuro e terribile, che fra lui e sua madre aveva gettato la discordia, sicché essa adirata l'aveva abbandonato. La voce del bosco, dei monti lontani, che prima aveva destato in lui nostalgia e dolci presentimenti di gioia, si mutava nel riso stridulo di quel demone oscuro. Ma l'alito ardente di questo riso fece sorgere nell'animo di re Ophioc l'idea che la voce del demone fosse la voce della madre adirata la quale ora tentava di far perire il suo unico figlio.» (*La principessa Brambilla*, p.448).

natura, speranza che Hoffmann condivide, quantomeno nei suoi *Märchen*; questo paese di sogno, questo paradiso ritrovato, coincide per lo scrittore con Atlantide, il regno della Poesia, che dischiude ad Anselmus, il giovane studente protagonista di *Der goldne Topf*, i più profondi segreti della natura. La conoscenza intuitiva di cui l'uomo beneficiava agli albori della sua storia, simboleggiata dall'amarillide (il fiore di fuoco) è stata smarrita per colpa della salamandra Lindhorst, che incarna il pensiero astratto; solo l'animo ingenuo di Anselmus e la sua fede nell'Ideale sono in grado di distruggere il principio negativo rappresentato dalla realtà sensibile, consentendo così di ritrovare il fiore della conoscenza. Queste le parole che Anselmus rivolge a Serpentina, che con il suo amore gli ha dischiuso le meravigliose e ineffabili bellezze del regno di Atlantide, dell'eterna *Erkenntnis*:

«-Vernehmlich klingt es: "Serpentina! -der Glaube an dich, die Liebe hat mir das Innerste der Natur erschlossen! -Du brachtest mir die Lilie, die aus dem Golde, aus dem Urkraft der Erde, noch ehe Phosphorus den Gedanken entzündete, entsproß -sie ist die Erkenntnis des heiligen Einklangs aller Wesen, und in dieser Erkenntnis lebe ich in höchster Seligkeit immerdar. - Ja, ich Hochbeglückter habe das höchste erkannt- ich muß dich lieben ewiglich, o Serpentina! - nimmer verbleichen die goldnen Strahlen der Lilie, denn wie Glaube und Liebe ist ewig die Erkenntnis.»¹

La misera e gretta banalità della *Wirklichkeit*, l'imperfezione della *Alltäglichkeit* possono essere superate solo nel regno supremo della Poesia, l'unica in grado di dischiudere all'uomo il profondo mistero della natura, restituendolo a quell'armonia primigenia che è andata perduta. Così si

¹ *Der goldne Topf*, p.254. Versione italiana: «-Serpentina!- sento risuonare chiaramente nell'aria. - La fede in te, l'amore per te mi hanno dischiuso i più gelosi arcani della natura! Tu mi recasti il giglio sbocciato dall'oro, dalle forze primordiali della terra, ancor prima che Phosphorus accendesse la scintilla del pensiero: il giglio è la conoscenza della sacra consonanza di tutti gli essi, e in questa conoscenza io vivrò supremamente beato per i secoli dei secoli. Sì, io, la più felice delle creature, ho acquisito la conoscenza suprema -e ti amerò in eterno, Serpentina! -Mai si offuscheranno i raggi dorati del giglio perché, come la Fede, come l'Amore, eterna è la Conoscenza!» (*Il vaso d'oro*, p.236)

chiude la storia di Anselmus, con l'archivista-salamandra Lindhorst che mette a nudo esplicitamente il significato allegorico della fiaba:

«-Da klopfte mir der Archivarius Lindhorst leise auf die Achsel und sprach: „Still, still, Verehrter! klagen Sie nicht so! -Waren Sie nicht soeben selbst in Atlantis, und haben Sie denn nicht auch dort wenigstens einen artigen Meierhof als poetisches Besitztum Ihres innern Sinns? -Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbart?»¹

La capricciosa maniera in cui i racconti vengono distribuiti all'interno delle singole serie in cui sono suddivise le *Œuvres complètes* (*Contes fantastiques*, *Contes nocturnes* e *Contes et fantaisies*) risponde anch'esso, come la procedura di selezione, sia alla volontà di tenere desta l'attenzione e la curiosità del lettorato grazie all'arma della varietà, che al bisogno di predisporre un'edizione provvista di un equilibrio interno, in cui testi inquietanti come i "pezzi notturni" alternino con racconti dall'atmosfera più distesa e pacata (le stesse motivazioni si estrinsecano, a livello iconografico, nella scelta di vignette molto diverse le une dalle altre, che danno rilievo ora al tema dell'arte ora a quello fantastico, ora a motivi inquietanti ora invece a scenari più placidi).² Oltre a non tradurre in maniera integrale nessuna delle raccolte di Hoffmann (con la sola eccezione, abbiamo visto, dei *Nachtstücke*) Loève-Veimars ridistribuisce i singoli racconti in maniera totalmente arbitraria rispetto alle raccolte originarie di

¹ *Der goldne Topf*, p.255. Versione italiana: «-Zitto, zitto, illustrissimo! -mi disse l'archivista Lindhorst battendomi un colpetto sulla spalla. -Non si lamenti così! Non è stato anche lei in Atlantide un momento fa?... E non vi possiede anche lei una graziosa piccola fattoria, retaggio poetico della sua vera interiorità?...E che altro è la felicità di Anselmo se non la vita nella poesia, cui si rivela il più profondo segreto della natura: la sacra armonia regnante fra tutti gli esseri?...» (*Il vaso d'oro*, p.)

² Come abbiamo avuto occasione di osservare nel nostro capitolo sul paratesto anche la scelta delle illustrazioni sembra rispondere all'imperativo della varietà, nel tentativo di offrire un'immagine poliedrica di Hoffmann e della sua opera (tanto le illustrazioni, quanto la selezione e la distribuzione dei racconti sembrano contraddire, almeno in parte, il titolo prescelto per l'edizione francese di Hoffmann, dato che esso privilegia un solo aspetto, quello del bizzarro, della stranezza; è questa una delle tante ambivalenze che sembrano contraddistinguere le *Œuvres complètes* tradotte da Loève-Veimars).

appartenenza (gli stessi “pezzi notturni” confluiscono solo in parte nella serie denominata *Contes nocturnes*, mentre i restanti racconti entrano a far parte dei *Contes fantastiques*) e l’intento che lo muove sembra essere, appunto, non il rispetto dell’originale, ma la volontà di presentare al suo pubblico testi molto diversi fra di loro sia per i temi che per il tono: la prima *livraison* dei *Contes fantastiques* ad esempio si apre con due racconti dal sapore fantastico, i cupi *Le majorat* e *Le sanctus*, e si chiude con un racconto anch’esso impregnato di soprannaturale, *Le spectre fiancé* (benché Loève-Veimars nella sua breve prefazione, come abbiamo poc’anzi rammentato, cerchi di scongiurare una lettura in chiave irrazionale del sinistro racconto, in cui è questione di magnetizzazione e possessione diabolica) ma raduna al suo interno un buon numero di racconti legati al mondo dell’arte, tra i quali è degno di nota soprattutto *Salvator Rosa*, il cui tono allegro e giocoso sembra compensare l’angoscia che pervade i due racconti iniziali. Il volume IV, con cui si chiude la *livraison*, alterna la fantasmagoria giocosa della fiaba *Le choix d’une fiancée* con il clima sinistro del succitato *Le spectre fiancé*. La seconda *livraison*, facente sempre parte della serie dei *Contes fantastiques*, si apre e si chiude con due racconti ai quali Loève-Veimars conferisce un taglio nettamente storico, *Mademoiselle de Scudéry* e *Agafia*; nel volume d’apertura è presente anche il pezzo *Zacharias Werner*, che ruota attorno al tema artistico, motivo questo che viene ripreso, con grande equilibrio, anche nel volume di chiusura, dai due *contes musicaux* *Gluck* e *Don Juan* e dalla *Künstlernovelle* *La cour d’Artus*. I toni umbratili dei “pezzi notturni” *L’église des jésuites* e *L’homme au sable* sono stemperati dalla leggerezza grottesca della fiaba *Maître Floh* e dall’atmosfera idilliaca di *Maître Martin le tonnelier*. Alla terza *livraison*, consacrata per intero a *Le chat Murr*, segue la serie *Contes nocturnes* (che rappresenta la quarta *livraison*) la quale, in ossequio alla sua denominazione, raduna prevalentemente racconti dall’atmosfera oscura: il primo volume contiene due storie aventi per protagonista la figura del diavolo (*Les maîtres-chanteurs* e *Le diable*) e il

non meno inquietante *La maison déserte*, in cui la follia si intreccia in maniera enigmatica alla possessione diabolica. La serie include inoltre altri tre *Nachstücke* (*Ignace Denner*, *Le vœu* e *Le cœur de pierre*), ma non trascura i racconti di stampo realistico come *Le botaniste* (*Datura Fastuosa*) e *Maître Jean Wacht* (*Meister Johannis Wacht*) che sono invece caratterizzati da un'atmosfera serena e placida, da una luminosità rassicurante. La quinta *livraison*, denominata *Contes et fantaisies*, esordisce con un racconto sinistro come *Les mines de Falun* (*Die Bergwerke zu Falun*), seguito immediatamente da *Les ménechmes* (*Die Doppelgänger, da Späte Werke*), che tratta con tono insolitamente leggero un tema caro a Hoffmann, lo sdoppiamento di personalità. I due racconti per bambini *L'enfant étranger* (*Das fremde Kind*) e *Le casse-noisette* (*Nußacker und Mausekönig*), che formano il volume XVIII delle *Œuvres complètes*, precedono la vicenda tragica e dolorosa di Kreisler, che viene narrata nel penultimo volume della serie.

L'imperativo della leggibilità e della chiarezza

Oltre alla selezione dei testi e all'ordine con cui questi vengono disposti all'interno delle tre serie che compongono le *Œuvres complètes*, anche la composizione e la presentazione dei racconti offrono informazioni preziose in merito all'interpretazione che il traduttore propone dell'opera dello scrittore tedesco.

Le *Œuvres complètes* sembrano essere destinate ad una circolazione su larga scala: il piccolo formato in-12, caratteristico all'epoca delle opere di narrativa, e la pubblicazione in fascicoli successivi, assimilano infatti l'edizione Renduel dei racconti di Hoffmann ai volumi che riempiono gli scaffali dei *cabinets de lecture*, i quali vengono affittati per cifre piuttosto modiche ad una folla sempre più numerosa di lettori in cerca di distrazione. La stessa disposizione tipografica del testo sulla pagina dimostra, da parte

del traduttore, una forte attenzione nei confronti di un lettorato che ha scarsa dimestichezza con il testo scritto e che durerebbe fatica ad affrontare i racconti di Hoffmann, se venissero proposti nella loro veste originale, senza alcuna interruzione, senza alcuna suddivisione in capitoli, soprattutto nel caso di brani di notevole lunghezza come *Das Fräulein von Scuderi*. Un primo imperativo che sembra avere guidato Loève-Veimars nelle sue scelte traduttive è dunque quello della semplicità, della chiarezza e della leggibilità, dovendo la traduzione raggiungere un pubblico numeroso e variegato, per buona parte formato dai cosiddetti *nouveaux lecteurs*; è quindi inevitabile che la versione francese, dovendo anteporre le esigenze del pubblico al principio di autenticità e al rispetto scrupoloso dell'originale, finisca con il trasmettere un'immagine schematica dell'opera e della poetica di Hoffmann.

Non possiamo dimenticare che l'edizione delle *Œuvres complètes* è prima di tutto un'impresa commerciale, che per le sue vaste proporzioni richiede a Renduel un investimento oneroso; è dunque necessario che gli addetti ai lavori, il traduttore in primo luogo, si adoperino affinché l'opera possa garantirsi un buon successo di vendite. Loève-Veimars e Renduel mettono in moto anzitutto una prodigiosa macchina pubblicitaria che prepara e accompagna con clamore l'uscita sul mercato dei volumi dei *Contes fantastiques*; nelle riviste e nei quotidiani dell'epoca è frequente imbattersi in annunci che segnalano l'imminente uscita dei volumi delle *Œuvres complètes*, o in articoli compiacenti che elogiano la buona qualità del prodotto e stuzzicano l'interesse dei lettori facendo leva sulla stranezza dei racconti e su quella del loro autore. Renduel, com'è suo costume, preannuncia con grande anticipo la pubblicazione delle *livraisons* all'interno dei propri cataloghi, e non si fa alcuno scrupolo a fornire anche delle indicazioni fallaci, per amplificare il valore e il pregio della propria edizione.¹ Anche l'apparato paratestuale della prima edizione delle *Œuvres*

¹ Come abbiamo avuto modo di puntualizzare in precedenza nel catalogo della *maison* Renduel del settembre 1832 rinvenuto negli archivi della Bibliothèque nationale de France, Renduel si lascia prendere la mano promettendo al suo ignaro lettorato dei *romans*, *dialogues* ed *essais*, scritti

complètes si rivela uno strumento utile ai fini propagandistici: l'editore sfrutta abilmente il verso dell'occhiello dei volumi facenti parte della seconda e della terza *livraison* per segnalare ai propri lettori quale sezione dell'opera è già stata data alle stampe ed è quindi già disponibile in libreria, ma anche per solleticare la loro curiosità preannunciando il contenuto delle *livraisons* che sono in corso di pubblicazione. Il frontespizio a sua volta è un luogo strategico di cui Renduel si serve per sedurre il pubblico dei futuri, eventuali fruitori: le vignette sono affidate alla penna abile del celebre Johannot, conteso e corteggiato dai maggiori *libraires* di epoca romantica; la traduzione è curata da un uomo di lettere che gode di grande prestigio nella Francia *des années 1830*, l'eclettico François-Adolphe Loève-Veimars, apprezzato collaboratore delle maggiori testate (riviste letterarie quali la «Revue de Paris» e la «Revue des deux mondes» e quotidiani del calibro del «Temps»), uomo di mondo brillante e affascinante che annovera fra le sue amicizie personalità illustri come il critico Sainte-Beuve; la prefazione è compilata da Walter Scott, l'autore più alla moda nelle sale di lettura cittadine, osannato dal pubblico e incensato dalla critica; in bella vista spicca però soprattutto il nome dell'autore, il tedesco E.T.A. Hoffmann, la cui popolarità ha conosciuto una formidabile ascesa nel panorama letterario francese nel giro di pochi mesi, a partire dal giugno 1829.

L'esigenza di semplicità si estrinseca, a livello di traduzione, nella ripulitura del testo originale da tutti quegli elementi che sono suscettibili di creare dei problemi di comprensione, di ingenerare nel lettore un senso di stupore e frustrazione, che lo scoraggerebbe a proseguire.

I. La terminologia tecnica e i riferimenti eruditi

I testi di Hoffmann abbondano di termini specialistici, relativi non solo al mondo dell'arte (teatro, musica, pittura), di cui l'autore possiede una

che invece non faranno mai parte delle sue *Œuvres complètes* (cfr. *Catalogue de septembre 1832*, Eugène Renduel, *Libraire-Editeur*, nell'appendice del capitolo IV del presente lavoro, p. 62).

conoscenza approfondita in qualità di addetto ai lavori, ma anche dei più disparati ambiti del sapere (come l'entomologia in *Meister Floh* e la botanica in *Datura Fastuosa*) e delle attività praticate dall'uomo (come l'edilizia in *Rat Krespel*, il lavoro in miniera in *Die Bergwerke zu Falun*, la fabbricazione di botti in *Meister Martin der Kűfner und seine Gesellen*). Loève-Veimars, tenendo conto del fatto che la maggior parte dei lettori non avrebbero apprezzato un testo infarcito di termini tecnici con i quali probabilmente non avevano alcuna dimestichezza e prevedendo che costoro si sarebbero spazientiti di fronte a descrizioni così dettagliate, essendo interessati soprattutto all'intrigo, glissa abilmente sul vocabolario specialistico impiegato dall'autore procedendo a frequenti soppressioni o semplificazioni. Non è da escludere inoltre che lo stesso traduttore abbia provato un certo imbarazzo nei confronti del lessico utilizzato da Hoffmann e che le manipolazioni del testo siano da ascrivere non solo alla volontà di accondiscendere alle esigenze del proprio lettorato ma anche ad un'intrinseca difficoltà traduttiva. Hoffmann è un artista eclettico che pratica e coltiva con passione tutta romantica la musica e la pittura; egli viene iniziato fin da giovane al mondo dell'arte e questo gli consente di parlarne in qualità di *connaisseur*. Lo scrittore tedesco inoltre appronta con grande cura i propri scritti e prima di cimentarsi nella stesura si documenta a fondo, facendo lunghe e pazienti ricerche; è il caso ad esempio di racconti ambientati nel Medioevo come *Der Kampf der Sānger*, *Die Brautwahl* o *Doge und Dogaresse*, oppure di *Das Frāulein von Scuderi*, per la redazione del quale Hoffmann si affida ai testi di Voltaire e a numerose cronache del regno di Luigi XIV.

Se è indubbio che il traduttore possieda una conoscenza approfondita della storia francese, con particolare attenzione ai secoli XVII e XVIII, di cui è un appassionato cultore, come dimostrano suoi numerosi scritti sia a carattere critico e documentario (come i ritratti di illustri letterati quali Corneille, Racine, Molière e Beaumarchais, che la critica coeva elogia perché dimostrano una non comune capacità di penetrazione dello spirito

della classicità) che quelli dalla veste più propriamente narrativa (come la *scène historique* intitolata *Le convoi de Louis XIV* o le *historiettes* ispirate all'epoca di Luigi XV come *Lucrèce* o *La Maréchale de Mailly*), tant'è vero che in *Mademoiselle de Scudéry* egli si permette in più occasioni di contravvenire alle affermazioni di Hoffmann correggendo il testo di partenza, è meno probabile che la sua erudizione sia paragonabile a quella dello scrittore tedesco quando si tratta di storia della Germania.

Loève-Veimars, la cui famiglia è di origini tedesche e che trascorre diversi anni oltreoceano prima di riapprodare nella capitale francese che gli ha dato i natali, possiede una certa familiarità con le istituzioni sociali e politiche, con gli usi e i costumi germanici, come testimoniano le lunghe e circostanziate spiegazioni che egli consegna, con certo compiacimento erudito, all'apparato paratestuale dei suoi scritti; pensiamo in particolare alle note esplicative che corredano tanto i suoi testi narrativi, come la raccolta *Les manteaux*, quanto le sue traduzioni, in modo particolare i romanzi storici di Van-der-Velde, con le quali egli cerca di familiarizzare il lettore francese con la misconosciuta realtà tedesca.

Non dobbiamo inoltre dimenticare che, nella prima fase della sua attività di letterato, egli consacra tempo ed energie a studi storici relativi al paese d'oltreoceano, dando alle stampe un volumetto su un'istituzione giuridica tipica della Germania medievale, i cosiddetti tribunali segreti, oltre a redigere un riassunto della storia della letteratura tedesca (attingendo largamente in realtà a un'opera di Friedrich Bouterweck), che però brilla di negligenza soprattutto nella sezione conclusiva, quella dedicata allo studio dei movimenti e degli autori d'inizio Ottocento.

Il traduttore possiede dunque un'esperienza diretta del mondo germanico, che pochi suoi connazionali possono esibire nei primi decenni dell'XIX secolo; durante la sua carriera letteraria egli continua ad occuparsi di questa realtà, così diversa da quella francese, esortato sia da un sincero interesse di tipo estetico-letterario, che gli vale giustamente l'appellativo di mediatore

culturale, che da un sano opportunismo, fiutando in quest'attività buone possibilità di guadagno.

Nonostante Loève-Veimars esibisca un innegabile numero di “credenziali”, ci pare tuttavia di poter affermare che egli avrebbe potuto preoccuparsi di affinare maggiormente le proprie conoscenze relative alla Germania prima di affrontare la traduzione dei racconti di Hoffmann; questo gli avrebbe impedito di commettere taluni strafalcioni come quelli rinvenuti in *Meister Martin der Kűfner und seine Gesellen*, ambientato nella Norimberga del XVI secolo. Loève-Veimars sembra infatti avere le idee non molto chiare in merito ad alcuni termini utilizzati da Hoffmann e finisce con il trasmettere un'immagine poco corretta dell'abitazione di Meister Martin, un artigiano specialista nella produzione di botti; il traduttore sostituisce infatti gli ornamenti in ottone dell'originale con ornamenti in stagno, ignorando forse quest'ultimo è un materiale ordinario e in quanto tale poco consoni alla dimora di un ricco borghese dell'epoca:

«[...] Die hell gebohnte, mit reichem Messingwerk verzierte Tűr [...].»¹

diventa, nella traduzione:

«[...] La porte gracieusement arrondie et ornée d'ornements d'étain [...].»²

Anche la descrizione del pavimento deve avergli creato qualche imbarazzo dato che traduce impropriamente «der gerűumige Flur mit sauber

¹ E.T.A. Hoffmann, *Meister Martin der Kűfner und seine Gesellen*, in *Die Serapions-Brűder...*, p.420. Versione italiana: «La porta esterna, ben lustra e con ricche guarniture di ottoni [...].» (E.T.A. Hoffmann, *Mastro Martino il bottaio e i suoi garzoni*, in *Romanzi e racconti...*, vol. III, p.383).

² E.T.A. Hoffmann, *Maűtre Martin le tonnelier*, in *Contes fantastiques...*, vol. II, p.142.

ausgelegten Fußboden»,¹ che si riferisce ai disegni che ornano il pavimento in legno con «un vaste vestibule couvert de tapis bariolés».²

Loève-Veimars dà prova di una certa noncuranza anche nella parte relativa all'enumerazione dei ferri del mestiere impiegati da Meister Martin; anche in questo caso riteniamo che le scelte traduttive di Loève-Veimars siano da imputarsi sia alle sue conoscenze lacunose in questo settore che alla volontà di approntare una versione più godibile per il suo lettorato, che non indulga eccessivamente nello specialistico. Si veda la seguente frase, ove Loève-Veimars menziona due strumenti che evidentemente gli sono familiari («hache» e «maillet» che traducono, rispettivamente, «Lenkbeil» e «Schlägel») e che reputa di facile comprensione per il suo pubblico, mentre omette due termini che sono strettamente legati alla sfera della *tonnellerie* come «Klöbeisen» e «Treiber»,³ che forse esulano sia dalla sua sfera di competenze che da quella dei suoi lettori:

«Ei Herr, mir lacht das Herz im Leibe, wenn ich solch ein tüchtig Faß auf den Endstuhl bringe, nachdem die Stäbe mit dem Klöbeisen und dem Lenkbeil tüchtig bereitet, wenn dann die Gesellen die Schlägel schwingen und klipp, klapp -klipp, klapp es niederfällt auf die Treiber, hei! das ist lustige Musik.»⁴

Così invece Loève-Veimars:

«Eh! messire, le cœur me rit dans le ventre, quand je place une belle tonne sur les tréteaux pour l'achever, après qu'elle a été bien rabotée avec la

¹ *Meister Martin der Kűfner und seine Gesellen*, p.420. Versione italiana: « [...] Una spaziosa anticamera dal pavimenti impeccabile.» (*Mastro Martino il bottaio e i suoi garzoni*, p.383).

² *Maître Martin le tonnelier*, p.142.

³ Loève-Veimars si limita ad affermare che i mazzuoli, qui designati con il generico «outils» per non incappare in una noiosa ripetizione, vengono battuti in maniera ritmica, seguendo una determinata cadenza, ma non viene specificato contro quale altro attrezzo ricadano i loro colpi (i cunei appunto, indicato in tedesco da «Treiber»).

⁴ *Meister Martin der Kűfner und seine Gesellen*, p.424. Versione italiana: «Eh, signor mio, mi si allarga il cuore quando imposto un bel barile sul cavalletto di finitura...quando tutti i pezzi sono stati ben preparati col fenditoio e l'accetta e i garzoni cominciano a menar di mazza sui cunei: tic, tac...tic, tac!...» (*Mastro Martino il bottaio e i suoi garzoni*, pp.386-387).

hache, et quand les compagnons lèvent leur maillet pour lui donner les derniers coups. On entend les outils qui retombent en cadence, clipp, clapp, clipp, clapp ; c'est une joyeuse musique!»¹

Qualcosa di analogo lo si riscontra in *Die Bergwerke zu Falun*, che mette il traduttore a confronto con il lessico relativo alla vita in miniera; anche in questo caso Loève-Veimars opera con una certa trascuratezza e disinvoltura, designando in maniera generica gli attrezzi dei minatori con un termine “passe-partout” come «marteau», evitando così di specificare, come fa invece Hoffmann, che i lavoratori si servono non solo di «Hämmer», ma anche di «Pochen», «Handfäustel» e «Eise».

In *Rat Krespel* ad essere oggetto di una semplificazione di questo genere sono le diverse categorie di lavoratori che collaborano all'edificazione della bislacca dimora del consigliere; Loève-Veimars si astiene infatti dall'elencare i vari gruppi che formano la squadra guidata dal capomastro, limitandosi ad affermare che la costruzione dell'abitazione è affidata ad un numero elevato di operai, senza ulteriori specificazioni. Così Hoffmann:

«An einem guten Tage ging er indessen zu einem tüchtigen Mauermeister in H- und bat ihn, sich morgen bei Anbruch des Tages mit sämtlichen Gesellen und Burschen, vielen Handlangern u.s.w. in dem Garten einzufinden, und sein Haus zu bauen.»²

Questa la traduzione di Loève-Veimars:

«Enfin cependant, un beau jour il alla trouver un honnête maître maçon de H..., et le pria de se rendre dès le lendemain matin, au lever du jour, dans son jardin, avec un grand nombre d'ouvriers.»³

¹ *Maître Martin le tonnelier*, p.146.

² E.T.A. Hoffmann, *Rat Krespel*, in *Die Serapions-Brüder...*, p.31. Versione italiana: «Un bel giorno andò da un bravo capomastro e lo pregò di recarsi l'indomani all'alba nel suo giardino con una intera squadra di operai, garzoni, manovali, per costruirgli la casa.» (E.T.A. Hoffmann, *Il consigliere Krespel*, in *I confratelli di San Serapione...*, p.29).

³ E.T.A. Hoffmann, *Le violon de Crémone*, in *Contes fantastiques...*, vol. I, pp.217-218).

Un altro ambito nel quale Hoffmann dà prova della sua preparazione è quello botanico ; il traduttore, prevedendo che i suoi lettori avrebbero provato un certo smarrimento di fronte al titolo *Datura Fastuosa*, denominazione latina della pianta più comunemente chiamata stramonio, lo sostituisce con un semplice *Le botaniste*, termine più alla portata di un lettorato suscettibile di avere scarsa dimestichezza con il latino e la botanica.

L'ambito nel quale gli interventi di manipolazione da parte di Loève-Veimars sono più visibili, vista l'intrinseca difficoltà del soggetto, è però senz'altro quello musicale; come abbiamo avuto modo di illustrare nella sezione consacrata all'analisi del *Ritter Gluck* il traduttore appronta una versione contraddistinta da una maggiore facilità e accessibilità rispetto all'originale, da cui la sostituzione di un termine tecnico come «Melismen» con un più generico «variations», che non attiene specificamente al contesto musicale, o quella di «Dreiklang» con «diapason», sostantivo che appartiene al linguaggio della musica e che ha il pregio di essere più comune, ma che rappresenta nello specifico una scelta impropria perché veicola un significato molto distante da quello auspicato dall'autore; talvolta il termine “ingombrante”, che crea dei problemi in primo luogo al traduttore stesso, viene addirittura soppresso.

Loève-Veimars, così poco preciso nel riprodurre la ricca strumentazione di cui si servono le categorie di lavoratori immortalate da Hoffmann, mostra un'analoga negligenza anche nei confronti degli elenchi di strumenti musicali: nel *Ritter Gluck* elimina ad esempio alcuni strumenti che compongono la sgangherata orchestra del Tiergarten (il flauto e il fagotto), per poi aggiungere in tutta libertà e per ragioni che rimangono ignote un terzo strumento (il clarinetto) di cui non viene fatta alcuna menzione nel testo originale!

Per garantire alla propria traduzione un'accessibilità su vasta scala Loève-Veimars, oltre ad intervenire sul linguaggio tecnico-specialistico, si

preoccupa di limitare anche la presenza di termini aulici e di riferimenti eruditi, di cui i testi di Hoffmann abbondano. In *Gluck* Loève-Veimars sopprime ad esempio un implicito rimando al poema ariosteo dell'*Orlando Furioso* evitando di conservare, nella sezione in cui prende la parola lo sconosciuto, l'analogia tra gli apprendisti musicisti, che faticano ad uscire dal regno dei sogni, e il personaggio di Ruggero, che riesce a raggiungere il castello di Alcina solo a prezzo di enormi sforzi, dovendo combattere con coraggio contro le creature mostruose che gli sbarrano il cammino; in *Don Juan* viene invece eliminata la bella comparazione tra Don Giovanni, che si apre un varco tra la folla con la spada e si getta sprezzante contro il vile Don Ottavio, e il prode Rolando, che combatte con ardimento contro il tiranno Cimosco.

In altre circostanze il traduttore evita di ricorrere all'arma della soppressione e preferisce procedere all'esplicitazione, come nel caso del termine «Orkus» (in *Ritter Gluck*), che viene sostituito con il più comune «enfer», oppure sostantivi relativi all'ambito della magia e della predizione come «Wahrsagen und Geisterbeschwören» (in *Das Fräulein von Scuderi*), che il traduttore elimina a favore di una perifrasi maggiormente comprensibile come «prédire l'avenir et conjurer les morts.»

II. La procedura dell'esplicitazione

L'esigenza di approntare un testo che possieda i requisiti della chiarezza e della semplicità, sia in ossequio alle aspettative di un pubblico di cultura medio-bassa che alle norme della poetica neoclassica, che esercita un'influenza ancora molto forte negli anni venti dell'Ottocento, sollecita il traduttore non solo a effettuare un *polissage* pressoché sistematico dei termini e delle espressioni che rischiano di compromettere la comprensione del testo, ma anche ad interpolare parole, sintagmi o frasi suscettibili di rendere più trasparente il senso del testo di partenza.

Un esempio tipico è quello dell'onomastica segreta, procedura di cui Hoffmann si serve volentieri nei suoi racconti fantastici per fornire al lettore, in maniera vaga e indeterminata, i riferimenti spaziali della vicenda che si appresta a narrare; il traduttore, che sembra mal sopportare l'oscurità e l'ambiguità di simili indicazioni, procede talvolta alla semplice soppressione, mentre in altre occasioni decide di esplicitarle, inserendo nella sua versione la dicitura completa del luogo.¹ Si vedano, oltre agli esempi che abbiamo già avuto modo di proporre nel corso del capitolo sesto, anche i seguenti casi, tratti rispettivamente da *Rat Krespel* (*Le violon de Crémone*) e da *Der Sandmann* (*L'homme au sable*).

Hoffmann:

«Nach zwei Jahren war ich schon in B** angestellt, als ich eine Reise nach dem südlichen Deutschland unternahm.»²

Loève-Weimars:

«J'étais déjà placé depuis deux ans à Berlin, lorsque j'entrepris un voyage dans le midi de l'Allemagne.»³

Questo l'esempio tratto da *Der Sandmann*:

«Noch drei selige Tage verlebte er bei den lieben, dann kehrte er zurück nach G., wo er noch ein Jahr zu bleiben, dann aber auf immer nach seiner Vaterstadt zurückzukehren gedachte.»⁴

¹ Per la questione dell'onomastica segreta si rimanda al paragrafo del capitolo VI dedicato all'analisi del racconto *Die Jesuitenkirche in G.*

² *Rat Krespel*, p.40. Versione italiana: «Due anni dopo, quando già mi ero stabilito a B..., feci un viaggio nella Germania meridionale.» (*Il consigliere Krespel*, p.38)

³ *Le violon de Crémone*, p.227.

⁴ E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*, in *Nachtstücke...*, pp.349-350. Versione italiana: «Passò ancora tre giorni felici con i suoi cari, poi ritornò a G. dove pensava di restare ancora un anno prima di tornare definitivamente alla sua città natale.» (E.T.A. Hoffmann, *L'uomo della sabbia*, in *Nottturni...*, p.38).

Loève-Veimars di nuovo, contravvenendo palesemente alla voluta oscurità dell'originale:

«Après trois jours de bonheur, passés avec ses amis, il repartit pour Goettinguën, où il devait séjourner un an, puis revenir pour toujours dans sa ville natale.»¹

Talvolta la procedura di esplicitazione consiste nella sostituzione di un semplice pronome personale con un sintagma suscettibile di offrire al lettore delle indicazioni più precise; si veda il seguente esempio da *Rat Krespel*:

«Der Rat suchte Angelas Bekanntschaft, und trotz aller seiner Schroffheit gelang es ihm, vorzüglich durch seine keckes und dabei höchst ausdrucksvolles Violinspiel sie ganz für sich zu gewinnen.»²

Loève-Veimars, temendo forse che non sia sufficientemente chiaro a chi si riferisca quel «sie» dell'originale, specifica che si tratta della bella cantante Angela, futura moglie del consigliere:

«Le conseiller chercha à faire la connaissance d'Angela, et en dépit de ses formes un peu rustiques, il parvint par sa supériorité en musique et par son jeu hardi et expressif sur le violon, à gagner le cœur de la belle Italienne.»³

Rinveniamo un altro esempio di questa procedura, alla quale Loève-Veimars ricorre sovente, anche in *Das Fräulein von Scuderi*; il personaggio di cui sta parlando il narratore, riferendosi a lei con il pronome «die», è Madame de Maintenon:

¹ E.T.A. Hoffmann, *L'homme au sable*, in *Contes fantastiques...*, vol. II, p.239.

² *Rat Krespel*, pp.44-45. Versione italiana: «Cercò di conoscerla e, malgrado il carattere scontroso, riuscì a conquistarla.» (*Il consigliere Krespel*, p.41)

³ *Le violon de Crémone*, p.232.

«Die frug ihn hastig, indem sie auf das Geschmeide wies, das auf dem dunkelgrün behängten Tisch funkelte, ob das seine Arbeit sei?»¹

Così Loève-Veimars:

«Madame de Maintenon, lui montrant du doigt les pierreries qui étaient restées sur le tapis de la table, lui demanda si c'était là son ouvrage.»²

L'aggiunta con valore esplicativo coincide in molti casi con una locuzione avverbiale, come nel seguente caso, tratto ancora da *Das Fräulein von Scuderi*:

«Die mit dem Leben davon gekommen, sagten aus, ein Faustschlag auf den Kopf habe sie wie ein Wetterstrahl niedergestürzt, und aus der Betäubung erwacht, hätten sie sich beraubt.»³

Loève-Veimars, con l'inserimento del sintagma «de leurs bijoux», specifica di che cosa vengano esattamente spogliati e deprivati coloro che cadono vittime degli assalti notturni dei criminali che infestano la Parigi del 1680:

«Ceux qui avaient échappé à ce danger, rapportaient qu'un coup violent les avait renversés, comme un éclat de foudre, et qu'en reprenant leurs sens, ils s'étaient trouvés dépouillés de leurs bijoux.»⁴

Nell'enunciato estrapolato da *Le majorat* che riportiamo qui di seguito il traduttore aggiunge una frase con la quale intende illuminare il lettore circa le intenzioni del servo Daniel, che cova nell'animo una feroce vendetta nei

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.802. Versione italiana: «La Maintenon, additando i gioielli posati sulla tovaglia verde scura della tavola, gli domandò subito se fossero opera sua.» (*La signorina di Scudéry*, p.600)

² *Mademoiselle de Scudéry*, pp.69-70.

³ *Das Fräulein von Scuderi*, p.790. Versione italiana: «Gli scampati raccontavano di essere stati fulmineamente abbattuti da un pugno sulla testa per poi ritrovarsi, riprendendo i sensi, lontanissimi dal luogo dell'aggressione.» (*La signorina di Scudéry*, p.591)

⁴ *Mademoiselle de Scudéry*, p.59.

confronti di Wolfgang, il giovane fratello di Hubert, il quale tempo prima lo ha cacciato in malo modo dal castello di R...sitten. Loève-Veimars, avvalendosi come modello di riferimento delle norme della dottrina classica, finisce con il tradire le intenzioni dell'autore, che si avvale di uno stile allusivo, in cui ciò che viene suggerito o semplicemente insinuato è più efficace e più importante di ciò che viene espresso in maniera diretta. Questo l'originale:

«Der schürte und schürte an dem Brande, von dem der verzweifelnde Hubert verzehrt wurde.»¹

Questa invece la versione francese:

«Il entretenait sans cesse la colère du malheureux Hubert, et l'excitait à se débarrasser de son frère.»²

Talvolta l'esplicazione equivale all'aggiunta di un nome, onde precisare meglio chi sia il personaggio di cui è questione nel racconto, come nel caso del conte di Lobau in *Agafia*, che Loève-Veimars rivela essere il generale Mouton, appellativo che evidentemente suona più familiare ai lettori francesi.

Le *Œuvres complètes*, un'edizione (anche) per lettori raffinati

Nel mettere a punto il piano delle *Œuvres complètes* Renduel, che qualche anno dopo diventerà l'editore di riferimento del gruppo romantico e si fregerà della collaborazione degli artisti più in voga, dando alle stampe volumi di grande pregio e valore, deve avere progettato di non rivolgersi solamente alla molteplice massa dei cosiddetti *nouveaux lecteurs*, che

¹ *Das Majorat*, p.557. Versione italiana: «Fu lui a soffiare e risoffiare sul fuoco che già divorava il disperato Hubert.» (*Il maggiorasco*, p.209)

² *Le majorat*, p.118.

costituiscono la parte numericamente più consistente dei frequentatori dei *cabinets de lecture*, ma anche a dei destinatari più colti e raffinati, che si trovano a proprio agio tanto nelle sale di lettura cittadine che all'interno delle istituzioni bibliotecarie (il cui accesso all'epoca è riservato esclusivamente a studiosi e specialisti), quel pubblico per intenderci che ha familiarità sia con best-seller come l'*Ivanhoe* di Walter Scott ma anche con la cosiddetta *littérature sérieuse*.

Per soddisfare il gusto e le aspettative di un simile lettorato Renduel si lancia in un'impresa ambiziosa, che nessun concorrente riesce ad eguagliare, immettendo sul mercato, nel giro di circa tre anni, una traduzione che consta di ben diciannove volumi (essendo il ventesimo riservato alla biografia di Hoffmann); l'edizione, pur senza eguagliare lo sfarzo di pubblicazioni successive come la ristampa di *Notre-Dame de Paris* del 1836 (accompagnata da illustrazioni di mirabile fattura, incise su acciaio), presenta una veste particolarmente accurata, grazie al supporto materiale su cui è stampata, costituito da carta di pregio, ma anche grazie all'apparato iconografico, che viene affidato ad un professionista del disegno come Toni Johannot.

Ciò che distingue inoltre le *Œuvres complètes* da tanta produzione letteraria coeva, da quei volumi che sono destinati ad essere "consumati" avidamente, tutti d'un fiato, è il ricco apparato paratestuale, che si addice non tanto ad pubblico di lettori meno agili ed esperti, che si lascerebbero facilmente intimidire da testi a carattere critico come la lunga prefazione di Walter Scott, o che proverebbero un certo fastidio nei confronti delle note a piè di pagina, che esigono una continua interruzione del flusso della lettura, quanto a quei lettori culturalmente preparati che possono vantare un'esperienza di lungo corso sui libri, e che non si limitano a provare diletto nel leggere le singole storie ma che sono anche desiderosi di approfondire e ampliare le proprie conoscenze, affidandosi a quegli elementi complementari che sono le prefazioni, le premesse e le note.

E' verosimile che Renduel abbia sollecitato il suo traduttore di fiducia a fare in modo che il testo stesso della traduzione rispecchiasse le caratteristiche esteriori dell'edizione, andando incontro alle esigenze non solo di un lettorato "popolare", ma anche a quelle di un pubblico elegante e dai gusti ricercati, che si riconosce nei precetti della dottrina neoclassica. E' nostra ipotesi dunque che le scelte traduttive di Loève-Veimars, scelte obsolete perché si richiamano implicitamente alla "vecchia" scuola dell'*imitation* (pur con significative divergenze su cui avremo modo di tornare più avanti), non siano da imputarsi al solo traduttore, bensì anche all'editore Renduel, il quale deve avere esortato il traduttore ad adottare una posizione tradizionale, per non rischiare di scontentare un pubblico che possiede abitudini di lettura ormai secolari.

Lo stesso traduttore dal canto suo frequenta assiduamente i cenacoli romantici, si lega d'amicizia con esponenti della *nouvelle école* come Alfred de Vigny e Prosper Mérimée, tuttavia riteniamo che questi legami si sorreggano non tanto su una reale affinità di sentire quanto su motivazioni di tipo utilitaristico: l'appartenenza ad una cerchia che è in procinto di rivoluzionare le sorti della letteratura autoctona è suscettibile di garantire a Loève-Veimars una certa visibilità, perciò rappresenta per lui un'ottima occasione per ritagliarsi una posizione di riguardo nel panorama letterario del tempo. Loève-Veimars, come abbiamo cercato di mettere in luce nel capitolo a lui consacrato, è infatti un uomo ambizioso e opportunist, oltre che vanitoso, egocentrico e mondano, un personaggio in cui il talento e l'intelligenza si sposano con la capacità di saper trarre un personale vantaggio dalle circostanze; pensiamo ad esempio al prestigioso incarico come direttore del teatro dell'Opéra che gli viene promesso dal collaboratore Dr. Véron: nonostante le trattative non abbiano un buon esito e la direzione venga affidata ad altri, l'affare ha comunque dei risvolti positivi per Loève-Veimars, poiché gli garantisce una grande popolarità, dato che la questione viene dibattuta a lungo nella capitale francese, nonché un cospicuo tornaconto economico. Non dimentichiamo poi quanto si riveli

proficua per il nostro traduttore l'amicizia con il Dr. Koreff, che gli vale la scoperta dell'opera di Hoffmann e l'inizio di un'impresa fortunata e lucrosa; Loève-Veimars riesce inoltre a "sfruttare" magistralmente la fitta trama di conoscenze che possiede nell'ambito della carta stampata per garantire alle proprie *Œuvres complètes* una campagna propagandistica senza pari, ingaggiando amici e collaboratori nella stesura di annunci, articoli e recensioni compiacenti in riviste e quotidiani.

Per quello che ci è dato conoscere poi, alla sua produzione letteraria non può essere attribuita l'etichetta di romantica: tanto nei soggetti prescelti che nello stile adottato la sua opera sembra invece schierarsi più volentieri dalla parte della tradizione classica. Loève-Veimars predilige infatti, sia come autore di studi eruditi e critici che come narratore, i secoli della classicità, il Seicento e il Settecento, di cui ritrae volentieri personaggi, usi e costumi, mettendone non di rado alla berlina vizi e difetti. Quanto alle scelte formali ed espressive, le recensioni che affollano le pagine della stampa del tempo, siano esse severe e denigratorie o compiacenti e celebrative, concordano tutte nel lodarne la purezza, la semplicità e l'eleganza, "doti" che designano implicitamente Loève-Veimars come un autore di stampo classico.

Del resto la sua posizione non deve destare troppo stupore: pur essendo dotato e talentuoso, Loève-Veimars è pur sempre uno scrittore di secondo piano e in quanto tale ha la tendenza non ad adottare un atteggiamento innovatore e rivoluzionario, prerogativa questa riservata ai grandi autori, quanto a conformarsi alle tendenze più conservatrici. Formalmente egli si schiera dalla parte degli scrittori più all'avanguardia e, in qualità di traduttore, rilascia delle dichiarazioni di principio moderniste, in conformità con la poetica che comincia a farsi strada dopo il 1815, da un punto di vista concreto però egli indulge a pratiche "vecchio stampo", ritenendole più consone al proprio gusto e maggiormente suscettibili di soddisfare le esigenze del pubblico, anch'esso tradizionalmente restio ad accettare di buon grado le novità troppo ardite.

L'attenzione che Loève-Veimars dimostra nei confronti dei precetti della dottrina neoclassica si estrinseca sia a livello di contenuto che di stile. Quanto al primo, il traduttore ritiene opportuno manipolare il testo di partenza qualora le vicende narrate e i comportamenti dei personaggi, così come li dipinge Hoffmann, siano contrari alle regole della moralità, delle *bienséances* e del buon gusto. Come abbiamo avuto modo di puntualizzare nel corso della nostra analisi, Loève-Veimars ritiene alquanto sconveniente mettere in scena due persone dello stesso sesso (nello specifico, due uomini) che dimostrano una forte inclinazione l'uno per l'altro, anche se nel prosieguo della storia viene svelato il mistero e viene precisato che il più giovane e aggraziato dei due in realtà è una donna, che cela le proprie sembianze femminee dietro abiti maschili. In *Der Artushof* Hoffmann vuole mettere in evidenza come l'amore per Felizitas preesista nell'animo di Traugott, ancor prima che avvenga il loro primo, vero incontro; il giovane ha dunque il presentimento che il giovane Berklinger sia in realtà l'amata che da sempre insegue, pur non avendone piena consapevolezza a livello razionale. Per questa ragione Hoffmann insiste in ben tre occasioni sull'attrazione reciproca che lega l'aspirante pittore al giovane straniero, prima di rivelare la vera identità di quest'ultimo. Il traduttore, che evidentemente si lascia condizionare dalla propria tradizione culturale, giudica immorale un simile comportamento e, onde evitare equivoci spiacevoli, procede ad abili soppressioni, sgomberando il campo da termini che giudica compromettenti, come il sostantivo «Liebe», che Hoffmann utilizza per descrivere il sentimento che lega i due giovani. Così facendo il traduttore dimostra di non avere compreso il valore che Hoffmann ascrive alla *Künstlerliebe*, esperienza cruciale per chi voglia aspirare a diventare un vero artista, né si cura di riprodurre con scrupolo la complessa struttura di progressivo e lento disvelamento del mistero che l'autore mette sapientemente in opera nel racconto (il *coup de théâtre*, con il quale viene rivelato che il giovane Berklinger si chiama invece Felizitas, perde un po' della sua efficacia nella traduzione, dato che Loève-Veimars, sopprimendo

proprio quelle frasi “scomode” che fanno allusione alla simpatia che nasce fra i due giovani, evita di insistere sull’identità ambigua del figlio del pittore). Qualcosa di simile lo si riscontra in un’altra *Künstlernovelle*, *Signor Formica*: anche in questo caso il traduttore si astiene dal precisare che Antonio, in occasione del primo incontro con Salvator Rosa, si precipita a baciare la mano del celebre pittore; Hoffmann, lungi dal sottintendere un legame torbido e scabroso tra i due, vuole invece sottolineare la devozione che l’aspirante pittore prova nei confronti del celebre maestro napoletano. Ancora una volta Loève-Veimars antepone il rispetto delle norme di pudore e convenienza al principio traduttivo di aderenza al testo originale, dimostrando di non avere compreso il valore simbolico del gesto di Antonio, che sancisce l’inizio di un’amicizia sincera e di un sodalizio duraturo (da quel momento Salvator Rosa prende infatti il giovane sotto la propria ala protettiva e non gli fa mancare il suo aiuto in nessuna occasione, né in ambito professionale né nella sfera privata).

Il traduttore sembra altresì infastidito dal modo in cui Hoffmann ritrae i vari personaggi, perciò si prodiga per conferire loro un comportamento più consono ai dettami delle *bienséances*, manipolazione che finisce però con il privare il racconto di tutta la sua *verve*: le scaltre Marianna e Margherita vengono dipinte come fanciulle più ingenuie e innocenti di quanto non siano nell’originale, ove giocano una parte attiva negli imbrogli orditi da Antonio e Salvatore;¹ i due personaggi maschili dal canto loro vengono spogliati almeno in parte della loro furberia, dato che Loève-Veimars condensa diversi passaggi nei quali il narratore si sofferma a descrivere in maniera dettagliata le malefatte che i due pittori organizzano ai danni dello sprovveduto Capuzzi (non è da escludere inoltre che simili semplificazioni

¹ Qualcosa di analogo succede anche nella trasposizione del pezzo notturno *Die Jesuitenkirche in G.*, oggetto di analisi nel presente capitolo: nel descrivere il personaggio della principessa Angiola Loève-Veimars evita di precisare un dettaglio che potrebbe gettare una luce di riprovazione sulla fanciulla, vale a dire la folle passione che la assale per Berthold, il quale l’ha tratta in salvo in occasione dei tumulti scoppiati nella città di Napoli. Nella versione francese viene inoltre taciuto un particolare che rischia di farla apparire come un’ipocrita e una scellerata: Angiola, tutta presa dal suo sentimento d’amore per il giovane, organizza una fuga con il suo amato e per evitare di essere intralciata nei suoi piani fa credere ai suoi familiari di essere morta.

siano dettate anche da una motivazione complementare, di ordine pratico, vale a dire la smania e la fretta con cui Loève-Veimars deve procedere nel suo lavoro di traduzione, incalzato dalla rivalità con Théodore Toussenel). Il traduttore è anche attento a non offendere la *délicatesse* del suo pubblico, evitando di sottoporre loro immagini macabre e violente, che verrebbero giudicate di cattivo gusto; nel racconto *Mademoiselle de Scudéry* ad esempio Loève-Veimars si limita ad accennare alla scena del gentiluomo che cade morto in grembo alla madre di Cardillac senza però scendere in dettagli sgradevoli, evitando di seguire l'autore che indugia invece nella descrizione di questo infausto momento. Il traduttore presta grande attenzione anche a quelle porzioni di testo nelle quali Hoffmann si sofferma a rappresentare la società francese e i suoi esponenti, avendo cura di eliminare o di mitigare quei giudizi che rischierebbero di turbare la suscettibilità del pubblico autoctono. Loève-Veimars, che nelle vesti di scrittore si mostra agguerrito e audace ridicolizzando le ipocrisie e la vacuità della Francia dei secoli passati nelle sue *scènes historiques* e scagliando la sua penna tagliente contro personalità politiche del suo tempo come il generale Sebastiani, da lui impietosamente immortalato insieme ad altri illustri uomini di stato nelle *Lettres sur les hommes d'état de la France* pubblicate dalla «Revue des deux mondes», dà invece prova di grande circospezione come traduttore, epurando la sua versione dei racconti di Hoffmann da tutto ciò che rischia di suonare come troppo scopertamente francofobo.

Questo atteggiamento prudente è con ogni probabilità da far risalire ad una decisione di Renduel il quale, ben conoscendo la fama di impertinente di cui gode Loève-Veimars, deve avergli raccomandato o forse addirittura imposto di mettere a punto una traduzione improntata alla misura e al rispetto, per evitare di suscitare fastidiose polemiche e rimostranze o di ingenerare malumori che rappresenterebbero una forma di propaganda negativa per le *Œuvres complètes* e più in generale per la casa editrice di recente creazione.

In *Mademoiselle de Scudéry* si percepisce un costante sforzo da parte del traduttore per offrire un'immagine meno disdicevole dei protagonisti del regno di Luigi XIV, non solo dei rappresentanti del mondo della giustizia e del potere (come La Reynie e Argenson) ma anche di criminali incalliti come La Brinvilliers e Sainte-Croix, il cui nome è legato ad alcune tra le più nefaste vicende dell'epoca. In *Agafia* il traduttore glissa abilmente sui commenti poco lusinghieri che il narratore dell'originale si lascia sfuggire in più occasioni nei confronti delle truppe francesi (come l'epiteto «übermütig» con cui viene designato il generale Lobau), che nel 1813 invadono la città di Dresda mettendola a ferro e fuoco.

Lo stile delle *Œuvres complètes*

Dopo avere brevemente illustrato in che modo il traduttore cerca di conformare il *Gehalt* dei racconti di Hoffmann ai dettami della dottrina neoclassica, cercheremo ora di mettere in luce come le scelte stilistiche adottate nelle *Œuvres complètes* rispondano alle medesime esigenze.

Una prima osservazione che possiamo fare è che le frasi lunghe, complesse e sofisticate, così caratteristiche di Hoffmann, vengono nella maggior parte dei casi segmentate in porzioni più brevi, per rendere la prosa della versione francese più leggera e “facile”. Si veda a tal proposito l'esempio tratto da *Das Fräulein von Scuderi*:

«Nur die Vorsicht, sieh bis an die Zähne zu bewaffnen, und sich eine Leuchte vortragen zu lassen, half einigermaßen, und doch fanden sich Beispiele, daß der Diener mit Steinwürfen geängstet, und der Herr in demselben Augenblick ermordet und beraubt wurde.»¹

Loève-Weimars spezza il lungo passaggio in due enunciati più brevi:

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.790. Versione italiana: «La precauzione di uscire armati fino ai denti facendosi precedere da un portatore di torcia si mostrava efficace, ma fino a un certo punto soltanto: perché era già accaduto che mentre i servitori venivano terrorizzati da un lancio di pietre, il padrone venisse assassinato e depredato.» (*La signorina di Scudéry*, p.592)

«La seule précaution de s'armer jusqu'aux dents, et de faire porter un flambeau devant soi, réussissait à préserver du danger. Il arriva cependant que le laquais qui portait la torche fut assailli à coups de pierre, et au même instant le maître était assassiné et volé.»¹

Quest'altro esempio è tratto invece da *Ritter Gluck* :

«Mit halbgeschossenen Augen, die verschränkten Arme auf den Tisch gestützt, hörte er das Andante an; den linken Fuß leise bewegend, bezeichnete er das Eintreten der Stimmen; jetzt erhob er den Kopf -schnell warf er den Blick umher- die linke Hand, mit auseinandergespreizten Fingern, ruhte auf dem Tische, als greife er einen Akkord auf dem Flügel, die rechte Hand hob er in die Höhe: es war ein Kapellmeister, der dem Orchester das Eintreten des andern Tempo's angibt -die rechte Hand fällt und das Allegro beginnt!»²

Di nuovo il traduttore procede ad un *morcellement* del complesso passo di cui sopra, frazionandolo in ben tre enunciati:

«Il écouta l'andante les yeux à demi-fermés, et les bras croisés sur la table. Par un léger mouvement de son pied gauche, il marquait les intonations ; il releva la tête, jeta un regard derrière lui, étendit sur la table sa main gauche, dont les doigts ouverts semblaient plaquer un accord sur un piano, et éleva la droite en l'air : c'était un maître d'orchestre qui donnait le signal d'une autre mesure. -Sa main droite retomba, et l'allegro recommença.»³

¹ *Mademoiselle de Scudéry*, p.59.

² *Ritter Gluck*, p.21. Versione italiana: «Egli ascoltò l'andante con gli occhi socchiusi e i gomiti puntati sul tavolo, segnando l'entrata delle varie voci con un lieve movimento del piede sinistro; poi levò il capo e gettò una rapida occhiata intorno, pose la mano sinistra aperta sul tavolino come per prendere un accordo sul pianoforte, sollevò la destra...Ecco: era un maestro di cappella pronto a dare l'attacco del tempo successivo. La mano si abbassa. L'allegro incomincia.» (*Il cavaliere Gluck*, p.11)

³ *Gluck*, p.287.

Proponiamo un ultimo esempio, tratto da un terzo racconto (*Das Majorat*), a riprova della frequenza con la quale Loève-Veimars ricorre a questa procedura:

«Der benachbarte Adel, ja selbst jagdlustige Freunde aus der naheliegenden Stadt fanden sich ein, kaum vermochten Hauptgebäude und Nebenflügel die zuströmenden Gäste zu fassen, in allen Öfen und Kaminen knisterten reichlich zugeschürte Feuer, vom grauen Morgen bis in die Nacht hinein schurrten die Bratenwender, Trepp auf, Trepp ab liefen hundert lustige Leute, Herren und Diener, dort erklangen angestoßene Pokale Jägerlieder, hier die Tritte der nach gellender Musik Tanzenden, überall lautes Jauchzen und Gelächter, und so glich vier bis sechs Wochen hindurch das Schloß mehr einer prächtigen, an vielbefahrner Landstraße liegenden Herberge, als der Wohnung des Gutsherrn.»¹

Questa la versione francese:

«La noblesse voisine et tous les chasseurs de la ville prochaine arrivaient à leur tour, et le château pouvait à peine contenir tous les hôtes qui y affluaient. Dans tous les foyers brillaient les feux pétillants, et dès que le ciel commençait à grisonner, jusqu'à la nuit noire, les cuisines étaient animés, les degrés étaient couverts de seigneurs, de dames, de laquais qui descendaient et montaient avec fracas ; d'un côté retentissaient le bruit des verres que l'on choquait, et les joyeux refrains de chasse, de l'autre, les sons de l'orchestre qui animaient les danseurs ; partout des rires bruyants et des cris de plaisir. C'est ainsi que, durant plus de six semaines, le château

¹ *Das Majorat*, pp.490-491. Versione italiana: «La nobiltà dei dintorni e gli amici appassionati di caccia residenti nella città vicina venivano al castello, e a stento l'edificio principale e l'ala laterale riuscivano a contenere gli ospiti che vi affluivano: in tutti i camini e nelle stufe scoppiettava un fuoco di legna abbondante e dall'alba a notte fonda gli spiedi, crepitavano, cento persone allegre, padroni e servitori, salivano e scendevano le scale, i lieti canti di caccia e le coppe che si incontravano risuonavano all'intorno, mentre lo scalpaccio di chi ballava al suono di una musica squillante e le grandi grida di gioia e le risa facevano somigliare per quattro o sei settimane il castello più a un magnifico albergo situato su una strada di grande transito che non alla residenza del feudatario.» (*Il maggiorasco*, pp.154-155)

ressembloit plus à une magnifique auberge bien achalandée, qu'à l'habitation d'un noble seigneur.»¹

I. Le metafore e le similitudini

Il traduttore, conformandosi ai principi della poetica classica, che prescrive la chiarezza e la semplicità a discapito di uno stile manierato, *fleuri*, lungi dal cercare di riprodurre le sottili sfumature stilistiche create da Hoffmann, opera invece una sistematica eliminazione di figure retoriche ricorrenti come la metafora e la similitudine, approntando una versione espressivamente un po' debole. Loève-Veimars sembra essere in particolar modo disturbato da quei passaggi dell'originale in cui Hoffmann descrive i suoi personaggi paragonandoli a degli animali, giudicandoli probabilmente di cattivo gusto ed eccessivamente denigratori. In *Signor Formica*, come abbiamo avuto modo di puntualizzare nella nostra disamina, Hoffmann designa la ridicola coppia formata da Capuzzi e dal nano Pitichinaccio, che urlano e strepitano come dei pazzi dopo essere stati assaliti dalla banda capitanata da Antonio e Salvatore, come una mandria di asini che ragliano per essere stati picchiati in malo modo, paragone che il traduttore elimina dalla sua versione. In altro punto del testo lo sciocco e vanaglorioso Capuzzi è assimilato ad un coleottero luccicante, per l'eleganza appariscente dei suoi abiti, mentre il buffo dottor Piramide, che cammina per le vie di Roma con in testa la sua gigantesca parrucca, ricorda al narratore un baco da seta in procinto di sgusciare fuori dal proprio bozzolo; in entrambe le circostanze il traduttore si astiene dal riprodurre l'ironia pungente dell'originale sopprimendo le similitudini di tipo animalesco.

In *Das Fräulein von Scuderi* il personaggio di Cardillac è una creatura demoniaca che nella sua malvagità ferina sembra regredire ad uno stadio bestiale, pre-umano, da cui la frequenza di similitudini che lo associano all'universo degli animali. Loève-Veimars conserva nella sua versione

¹ *Le majorat*, p.59.

l'immagine della tigre, con cui Hoffmann descrive l'agilità ma anche la crudeltà con cui l'orafo si getta sulle sue povere vittime:

«Wie ein Tiger auf seinen Raub stürzt sich Cardillac aus seinem Schlupfwinkel auf den Mann [...].»¹

Loève-Veimars:

«Comme un tigre élané de sa tanière, Cardillac fond sur cet homme [...].»²

Il traduttore evita invece di dipingere Cardillac come una belva vorace, bramosa di sfamarsi nutrendosi dei propri simili, giudicando forse troppo cruenta un'associazione di questo genere.

Hoffmann:

«Gestehen kann ich wohl, daß eine tief innere Stimme, sehr verschieden von der, welche Blutopfer verlangt wie ein gefräßiges Raubtier, mir befohlen hat, daß ich solches tue.»³

Loève-Veimars:

«Je conviens qu'une voix profonde de mon cœur, bien différente de celle qui me demande sans cesse du sang, m'a ordonné de faire ce que je fais.»⁴

Un'altra immagine ricorrente nei racconti di Hoffmann è quella del pugnale, che serve a designare il dolore e il tormento che trafigge l'animo umano nei momenti di particolare smarrimento interiore; Loève-Veimars ha

¹ *Das Fräulein von Scuderi*, p.827. Versione italiana: «Come una tigre sulla preda, Cardillac sbuca dal suo nascondiglio e gli balza addosso...[...]» (*La signorina di Scudéry*, p.618)

² *Mademoiselle de Scudéry*, p.93.

³ *Das Fräulein von Scuderi*, p.837. Versione italiana: «Anch'esso mi è stato suggerito da una misteriosa voce interiore, molto diversa però da quella che esige da me sempre nuove vittime, come una belva assetata di sangue...» (*La signorina di Scudéry*, p.625).

⁴ *Mademoiselle de Scudéry*, p.103.

la tendenza ad espungere dalla sua versione il termine in questione, quando è usato nel suo valore metaforico,¹ come nell'esempio che segue, tratto da *Der Artushof*:

«Wie mit tausend Dolchen durchbohrte die bittre Täuschung des armen Traugotts wunde Brust.»²

che Loève-Weimars condensa in un banale:

«Traugott resta confondu.»³

Qualcosa di analogo si riscontra nel racconto *Rat Krespel*: è il giorno del funerale della povera Antonie e l'io-narrante, che torna in città dopo una lunga assenza, prova un senso di angoscia profonda e inspiegabile, come se presagisse che è accaduto qualcosa di tragico.

Hoffmann:

«“Was ist das?- was ist das?“ rief ich, indem es wie ein glühender Dolch durch meine Brust fuhr!»⁴

Loève-Weimars attenua un'espressione che deve avere giudicato troppo forte, descrivendo i sentimenti di oppressione interiore del personaggio con un più generico «effroi»:

«-Que se passe-t-il? m'écrai-je avec effroi.»⁵

¹ Nei racconti di Hoffmann infatti il termine «Dolch» è sovente impiegato anche nel suo significato letterale, come strumento di morte, come in *Das Fräulein von Scuderi*.

² *Der Artushof*, p.165. Versione italiana: «L'amara delusione lacerò il cuore del povero Traugott con mille lame acuminate.» (*La corte d'Artù*, p.155)

³ *La cour d'Artus*, p.269.

⁴ *Rat Krespel*, p.41. Versione italiana: «-Che cos'è?...Che cos'è?...domandai, mentre mi pareva che un pugnale rovente mi trapassasse il cuore...-» (*Il consigliere Krespel*, p.38)

⁵ *Le conseiller Crespel*, p.228.

Anche l'immagine del fulmine è sovente impiegata da Hoffmann per descrivere un'emozione che assale in maniera repentina i personaggi; l'esempio proposto qui di seguito rappresenta uno dei tanti casi in cui Loève-Veimars mostra tutta la sua indifferenza nei confronti di questa similitudine ricorrente:

«Stumm und starr, wie von jähem Blitz getroffen, schauten die Maler den Salvator an.»¹

Loève-Veimars:

«Les peintres stupéfaits regardèrent longtemps en silence Salvator.»²

In generale è possibile affermare che le scelte lessicali di Loève-Veimars sono più neutre, meno ricche di connotazioni e anche meno precise rispetto a quelle dell'originale, caratteristica che è in parte da ascrivere al sostrato culturale in cui egli si trova ad agire (la volontà, ribadiamo, di conformarsi ai dettami della poetica classica, che prescrive chiarezza, semplicità, sobrietà e convenienza) ma anche ad una buona dose di negligenza da parte sua: il traduttore, sospinto dalla fretta di procedere o messo in soggezione e in imbarazzo da espressioni e frasi che possiedono un intrinseco grado di difficoltà, preferisce optare per una soluzione stilisticamente meno felice ma più "facile", quando addirittura non propende per una risolutiva soppressione.

In nome del buon gusto Loève-Veimars arretra di fronte a sostantivi come «Leichnam» o «Mißgeburt» i quali, pur appartenendo ad un registro linguistico alto, veicolano immagini forti, sgradevoli; in più di un'occasione, dovendosi confrontare con un aggettivo polisemico come «ungeheuer», opta per l'accezione meno compromettente, evitando di

¹ *Signor Formica*, p. 945. Versione italiana: « I pittori rimasero senza voce e senza sentimento, fissando Rosa come fulminati.» (*Signor Formica*, p.706)

² *Salvator Rosa*, p.155.

tradurlo con “mostruoso” e preferendo invece renderlo con un aggettivo che rimandi alle dimensioni dell’oggetto o del personaggio in questione, come “gigantesco, immenso”.

La scelta di rendere un termine come «Bürger» con il più generico «citoyens» (in *Zacharias Werner*), o il sintagma «ein diamantnes Halsband» semplicemente con «les diamants» (in *Die Jesuitenkirche in G.*) non origina a nostro parere dalla volontà di rendere il testo più chiaro e accessibile (riteniamo infatti che anche un lettore di cultura medio-bassa dell’epoca non avrebbe avuto alcuna difficoltà a comprendere il significato di un sostantivo come «bourgeois» o di un’espressione come «un collier de diamants», che rappresentano soluzioni più aderenti al testo di partenza) quanto dalla necessità di tradurre un po’ *à la hâte*, con la dose di trascuratezza che una simile circostanza inevitabilmente comporta. Se nel suddetto caso della collana di diamanti l’imprecisione di Loève-Weimars può essere tollerata poiché non implica una significativa perdita di significato, più grave è invece la sua leggerezza nel tradurre «Bürger» con «citoyens», essendo il sostantivo tedesco in questione un termine-chiave della poetica hoffmanniana, nella quale il gretto borghese, la cui esistenza si consuma nella ristretta cerchia dell’esistenza quotidiana, viene contrapposto all’artista romantico, che soffre invece delle limitatezze dell’*Alltäglichkeit* e insegue il sogno dell’Assoluto.

Allo stesso modo «multitude» è scelta poco felice per tradurre «Gesindel» nel *Don Juan*, poiché è privo della connotazione negativa del termine tedesco, il quale veicola il disprezzo che Don Giovanni prova nei confronti dei suoi vili consimili.

Un altro esempio di debolezza stilistica lo si rinviene in *La cour d’Artus*; nei momenti di crisi e incertezza che preludono alla sua presa di coscienza del proprio destino di artista e al conseguente suo distacco dal mondo borghese Traugott è assalito da un dolore disperante, che lo stringe, lo avvinghia e lo lacera con la violenza di un artiglio:

«Traugott wurde nun eben von jenem hoffnungslosen Schmerz recht gewaltig ergriffen!»¹

Il traduttore sminuisce l'importanza del travaglio interiore del giovane rendendo il sintagma «recht gewaltig ergriffen» con un semplice «éprouver» (evitando dunque di servirsi di un determinante avverbiale che esprima la dolorosa intensità delle sue sensazioni e rendendo il verbo «egreifen» con un più neutro «éprouver», che non contiene alcuna connotazione di forza):

«Traugott ne tarda pas à éprouver cette douleur sans espoir.»²

II. Le ripetizioni

Un'altra peculiarità dello stile hoffmanniano è la ripetizione di parole e locuzioni, caratteristica che non equivale ad una povertà di mezzi espressivi, come è stato rimproverato allo scrittore tedesco da tanta critica di inizio Novecento,³ quanto alla volontà quasi ossessiva di mettere in rilievo figure e motivi che hanno una forte valenza simbolica nella sua poetica.

Il traduttore, che ha familiarità con la prosa classica, aliena ad ogni forma di eccesso e ridondanza, si sforza di rendere più equilibrato e sobrio il linguaggio di Hoffmann, procedendo frequentemente alla soppressioni del termine o dell'espressione che vengono iterati oppure ricorrendo a delle forme sinonimiche per ovviare a quello che egli considera come un segno di fastidiosa monotonia.

Nel *Ritter Gluck* ad esempio Loève-Veimars si rende conto dell'importanza del tema onirico, tant'è che, contravvenendo alle sue abitudini traduttive, riproduce con un certo scrupolo il racconto che lo sconosciuto fa della

¹ *Der Artushof*, p.153. Versione italiana: «Traugott, in quel momento, era stato colto dalla disperazione di cui si è detto!» (*La corte d'Artù*, p.144)

² *La cour d'Artus*, p.261.

³ Cfr. H. Müller, *Untersuchungen zum Problem der Formelhaftigkeit bei E.T.A. Hoffmann*, Bern, Paul Haupt, 1964, pp.28-32.

propria esperienza nel regno dei sogni; questo non gli impedisce tuttavia di apportare al testo alcune modifiche stilistiche che egli deve avere reputato necessarie: il sostantivo composto *Traumwelt*, che viene ripetuto come un refrain nel corso della narrazione, essendo il termine che condensa il significato simbolico dell'intero racconto, è oggetto delle trasposizioni più fantasiose nella versione francese. In questo modo la traduzione di Loève-Veimars risulta forse meno monocorde rispetto all'originale, ma presenta lo svantaggio di conferire un rilievo di gran lunga minore ad un motivo che ha invece un ruolo centrale nel testo di partenza (chi, avendo a disposizione la sola versione francese, riuscirebbe infatti a ricondurre i sintagmi «cimes mobiles», «vaste champ» o «pays des ombres» al concetto espresso dal tedesco «Traumwelt»?)

Anche gli aggettivi ricorrenti, quelli riferiti ai colori in modo particolare, sembrano creare un certo disagio nel traduttore il quale, misconoscendone sovente il valore simbolico, non si cura di riprodurli con la dovuta precisione, antepoendo per l'ennesima volta la “buona” riuscita stilistica della versione al significato trasmesso dal testo di partenza. Nella descrizione di Leporello in *Don Juan* Hoffmann utilizza per ben tre volte all'interno della stessa frase l'aggettivo «rot», per descrivere i capi d'abbigliamento del personaggio (il giustacuore, il mantello e il cappello) mentre Loève-Veimars, per ovviare a questa noiosa ripetitività, traduce l'aggettivo in questione due volte con «rouge» e una volta con «gris». Nei racconti di Hoffmann ogni singolo dettaglio ha una sua valenza ben precisa, che necessita di essere rispettata e riprodotta in sede di traduzione; la descrizione dell'aspetto esteriore dei personaggi non ha infatti nulla di ozioso, bensì rappresenta una chiave di lettura fondamentale per conoscerne la vera identità, dato che la fisionomia e il modo di vestire rappresentano solo una facciata dietro la quale si cela il loro profondo, autentico io. Gli uomini, a immagine stessa del mondo nel quale vivono, sono infatti un mistero, e presentano un duplice volto, quello conosciuto e visibile e quello sconosciuto e nascosto. Il rosso del vestito di Leporello, così come il colore

verde degli occhi di Cardillac (che il traduttore sostituisce in tutta libertà e per ragioni che ci sono ignote con il grigio), sono infatti un indizio ben preciso della loro commistione con le forze del mondo infero; la necessità di anteporre le esigenze di una prosa scorrevole al precetto traduttivo dell'esattezza, unitamente ad una certa sciatteria e faciloneria, inducono Loève-Veimars a non tenere nella dovuta considerazione simili particolari. Il timore di incorrere in uno stile pesante e ampolloso sollecita Loève-Veimars a trattare con una certa negligenza anche un altro tratto tipico dello stile realistico di Hoffmann, le coppie di elementi appartenenti alla medesima categoria morfologica (aggettivi, sostantivi, avverbi, verbi), indipendentemente dal fatto che i membri della coppia in questione abbiano un valore sinonimico oppure no. Come abbiamo cercato di mettere in luce nelle analisi dei racconti presi in esame sono piuttosto rari i casi in cui Loève-Veimars opta per un rispetto scrupoloso dell'originale, mentre nella maggior parte delle circostanze preferisce omettere uno dei due termini della coppia; tale mancanza di coerenza rivela da parte sua una profonda insensibilità nei confronti di questa tecnica, che l'autore mette a punto per descrivere personaggi, scenari e situazioni in maniera molto circostanziata, cogliendone le minime sfumature. Si veda, oltre a quelli che abbiamo proposto nel corso del capitolo sesto, anche quest'altro esempio:

«Den Alten überfiel ein heftiges Zittern, er schüttelte sich wie im Fieberfrost, während er glühende, wütende Blicke auf den armen Antonio schoß.»¹

Loève-Veimars esprime in forma attenuata la collera che assale Capuzzi attraverso un duplice intervento sulla coppia di aggettivi che descrivono il suo sguardo: «wütend» è reso con il più debole «irrité», mentre il secondo elemento, «glühend», che designa l'intensa reazione emotiva del vecchio

¹ *Signor Formica*, pp. 953-954. Versione italiana: «Il vecchio fu preso da un violento tremito, come se avesse una gran febbre, e fulminava il povero Antonio con occhi feroci.» (*Signor Formica*, p.713)

attraverso la metafora del fuoco, viene soppresso. Questa è l'ennesima riprova di come il traduttore cerchi di idealizzare i personaggi dei racconti di Hoffmann, trasformando quello che nell'originale è un pazzo furioso in una figura più equilibrata e misurata. Questa la versione francese:

«Un tremblement violent s'empara du vieillard; il secoua la tête comme par un mouvement nerveux, et jeta sur Antonio des regards irrités.»¹

Anche nel seguente esempio Loève-Veimars glissa sul concetto di rabbia sempre in riferimento a Pasquale Capuzzi, evitando di tradurre uno dei due sostantivi («Raserei») con i quali Hoffmann descrive con pungente ironia l'atteggiamento del vecchio innamorato. Da notare altresì come la traduzione sia anche poco precisa in relazione all'altro sostantivo della coppia, «Verzweiflung», che viene reso in francese con un più generico «tourments».

Hoffmann:

«Und dann hüpfte er wieder auf und nieder, und dankte der Jungfrau und allen Heiligen, daß der verruchte Maler tot sei, der das himmlische Bild gemalt, das ihn in Verzweiflung und Raserei stürzte.»²

Loève-Veimars:

«Puis il recommençait tous ses mouvements, et remerciait la sainte Vierge et tous les saints de la mort du maudit peintre qui avait fait cet ouvrage dont la vue lui causait tant de tourments.»³

¹ *Salvator Rosa*, p.162.

² *Signor Formica*, p.944. Versione italiana: «E poi ricominciò a saltare su e giù ed a ringraziare la Vergine Maria e tutti i santi che l'indegno pittore, il quale aveva dipinto quel quadro divino capace di farlo impazzire e delirare, fosse morto.» (*Signor Formica*, p.705)

³ *Salvator Rosa*, p.154.

III. I contrasti

La visione dualistica del mondo, che Hoffmann condivide con gli altri romantici suoi contemporanei, lo induce a credere che la realtà quotidiana, percepibile attraverso i sensi, rappresenti solo un velo dietro il quale si nasconde una dimensione superiore e sconosciuta, il regno del *Wunderbar*. Da questa sfera superna emanano forze sconosciute e misteriose aventi a loro volta una duplice natura: alle creature benefiche e positive si contrappongono infatti le figure demoniache, nefaste e pericolose, che si contendono l'animo degli esseri umani, in una lotta metafisica senza scampo. Il principio della contrapposizione, della duplicità, della *Gespalttheit* del mondo si riflette non solo nella creazione di temi e figure bensì anche a livello di struttura narrativa, nelle tecniche stilistiche impiegate. Nei racconti di Hoffmann il contrasto tra l'inferno e il cielo, oltre che dalla convenzionale antitesi tra la luce e il buio è figurato anche dall'immagine delle mani di ghiaccio («eisige Hände») che afferrano con violenza il cuore incandescente («glühendes Herz»). Così in *Don Juan*, dove a parlare è il “doppio” di Donna Anna:

«“Ja, ich begreife es dann wohl”, fuhr sie mit brennendem Auge und erhöhter Stimme fort: „aber es bleibt tot und kalt um mich, und indem man eine schwierige Roulade, eine gelungene Manier beklatscht, greifen eisige Hände in mein glühendes Herz! »¹

Loève-Weimars, poco sensibile alle sfumature stilistiche dell'originale, non si cura affatto di riprodurre il contrasto di cui sopra, prova ne sia l'interpretazione libera che egli dà della frase in oggetto:

«-Oui, je comprends tout alors, dit-elle, l'œil étincelant et la voix animée; et lorsqu'au lieu de me sentir, de me deviner, on m'applaudit pour une roulade

¹ *Don Juan*, p.71. Versione italiana: «-Sì,- proseguì con occhi sfavillanti, alzando la voce: -quando canto capisco. Ma intorno a me tutto rimane freddo, morto. E, mentre il pubblico applaude una difficile volatina, una fioritura bene eseguita, sento una mano di ghiaccio attanagliarmi il cuore incandescente. » (*Don Giovanni*, p.64)

difficile ou pour une *fioritura* agréable, il me semble qu'une main de fer vienne comprimer mon cœur! »¹

Anche molti personaggi di Hoffmann incarnano, con la loro fisionomia e il loro modo di vestire, la disarmonia del mondo “di quaggiù”, la dissonanza tra la misera e sterile *Wirklichkeit* e il superiore regno dell'Ideale. Prendiamo ad esempio il personaggio dello sconosciuto nel *Ritter Gluck*: dal punto di vista della conformazione fisica il misterioso individuo è l'emblema stesso del contrasto: il suo mento dalla linea morbida si contrappone alla bocca chiusa, così come il sorriso che aleggia sulle sue labbra sembra essere in disaccordo con la malinconica serietà che pervade la sua fronte. Se Loève-Weimars mostra un certo scrupolo nel tratteggiare la figura del geniale musicista,² non dimostra altrettanta diligenza in altri racconti, in particolare in *Salvator Rosa*; figure ridicole come quelle di Capuzzi e del nano Pitichinaccio soffrono infatti di una certa semplificazione, che nuoce al tono generale del racconto, il quale finisce con il perdere buona parte della sua giocosità e della sua leggerezza. Nel caso della suddetta coppia Hoffmann enfatizza fin quasi al parossismo il concetto di disarmonia creando delle vere e proprie figure grottesche; Loève-Weimars, che sembra disturbato dal modo in cui l'autore si prende gioco dei propri personaggi si sforza invece di farli apparire meno ridicoli, di attenuarne l'aspetto mostruoso e caricaturale: nel ritratto di Pasquale Capuzzi egli sorvola ad esempio sul comico contrasto che Hoffmann crea tra il mantello che a malapena ricopre le spalle del vecchio per le sue ridottissime dimensioni e la gigantesca parrucca bionda, sormontata a sua volta da un cappello appuntito, che svetta imponente sulla sua testa, dando quasi l'impressione di schiacciarlo con il proprio peso. Hoffmann ribadisce inoltre a più riprese la bellezza della giovane Marianna, utilizzando frequentemente l'aggettivo «hold»; questa insistenza serve a conferire, per

¹ *Don Juan*, p.277.

² Salvo cercare di attenuare la stranezza del personaggio, come abbiamo rilevato nella nostra analisi.

opposizione, maggior rilievo alla bruttezza e alla sgradevolezza dei tre esseri che scortano la povera fanciulla nelle sue uscite per le vie di Roma; il traduttore, che come abbiamo già avuto modo di puntualizzare prova una certa avversione per le iterazioni, sostituisce in più occasioni il suddetto aggettivo con qualificazioni di altro genere, oppure si limita semplicemente a sopprimerlo, attenuando in questo modo il contrasto dissonante tra *Schönheit* e *Hässlichkeit*, che nella poetica hoffmanniana simboleggia l'antitesi tra l'armonia del superiore regno del *Wunderbar* e la disarmonia della *alltägliche Wirklichkeit*.

IV. L'ironia romantica

E' grazie all'atteggiamento di amaro e superiore distacco, a quella forza intellettuale che viene denominata ironia che l'artista romantico riesce a librarsi al di sopra della realtà tangibile e a percepirla in tutta la sua limitatezza e insufficienza, processo di presa di coscienza dolorosa che lo sollecita ad anelare ad un mondo spirituale superiore, che possa colmare la sua sete di Assoluto. Il concetto di *romantische Ironie* come mezzo di disillusione e di mistificazione, così come viene elaborato da Friedrich Schlegel, si coniuga in Hoffmann con la concezione callottiana dell'arte, secondo la quale il vero e profondo mistero del mondo può essere colto non attraverso una rappresentazione "fedele" di esso bensì attraverso un processo di estraniamento, di deformazione dalla realtà, così come si realizza nella raffigurazione caricaturale; nell'ottica hoffmanniana dunque solo il vero osservatore, colui che si avvale del "filtro" intellettuale e spirituale dell'ironia, è in grado di percepire i significati misteriosi che si nascondono sotto il velo della *Skurrilität*.¹

Da un punto di vista del contenuto l'ironia hoffmanniana, ora amara, ora scherzosa e leggera, si estrinseca anzitutto nella descrizione di scene comiche, come gli sbotti d'ira di Elias Roos al cospetto del futuro genero Traugott in *Der Artushof*, le buffe esibizioni canore e le patetiche

¹ Cfr. H. Prang, *Die romantische Ironie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, pp.54-69 e F. Ernst, *Die romantische Ironie*, Zürich, Schultess & Co., 1915, pp.79-106.

dichiarazioni d'amore di Pasquale Capuzzi in *Signor Formica* o le spaurite reazioni di Baptiste e La Martinière in *Das Fräulein von Scuderi*. Essa trova inoltre espressione nella raffigurazione dei personaggi: in *Signor Formica*, come abbiamo rilevato poc'anzi, troviamo i grotteschi dottor Piramide e Pitichinaccio, sorta di mostruosa commistione tra l'essere umano e l'animale, e il buffo, sciocco e vanesio Pasquale Capuzzi, ossessionato dal suo folle sogno d'amore senile per la giovane nipote Marianna; in *Der Artushof* Hoffmann ridicolizza con tono mordace non solo lo stupido commerciante Elias Roos, emblema del filisteo materialista e gretto, ma anche la sua placida figliola, la graziosa Christine, donna fredda e sciocca che, da buona borghesuccia qual è, anela solamente a prendere in sposo un buon partito, per assumere una posizione rispettabile nella società e per poter condurre un'esistenza agiata e tranquilla, all'interno di una dimora pulita, ordinata e confortevole.

Il traduttore sembra provare un certo fastidio nei confronti dell'atteggiamento canzonatorio di Hoffmann, non solo quando esso si scaglia con asprezza contro il meschino, odiato *Philister* come in *Der Artushof*, bensì anche quando esso è bonario e scanzonato come in *Das Fräulein von Scuderi*, perciò cerca di stemperarne i toni con sapiente e strategici interventi di soppressione e condensazione, come abbiamo avuto modo illustrare all'interno delle nostre analisi.

Il poeta romantico non si libra con distacco solo al di sopra della realtà tangibile, bensì anche al di sopra della propria creazione e si compiace nel trasformarla, nel giocare con essa; questa *geistige Souveranität* si concretizza nell'opera di Hoffmann nella manipolazione cosciente dei procedimenti narrativi, nell'esplicita e ostentata messa in rilievo dei meccanismi della finzione, con un evidente intento di mistificazione e disillusione del proprio destinatario. Il narratore hoffmanniano interrompe sovente il flusso della narrazione per interpellare direttamente il lettore, facendolo compartecipe delle proprie opinioni (come in *Signor Formica*, nel quale il lettore viene invitato a condividere il giudizio positivo che il

narratore esprime nei confronti del pittore napoletano Rosa, un personaggio realmente esistito del quale egli intende fare un personaggio della propria storia) oppure per informarlo sulle proprie modalità di scrittura (in *Der Sandmann*, dopo avere presentato le tre lettere in apertura, egli si rivolge al lettore per comunicargli in quali diversi modi avrebbe potuto iniziare il racconto e come ha poi concretamente deciso di iniziarlo). Questi procedimenti stilistico-narrativi mettono in luce il carattere ambivalente della prosa hoffmanniana: il narratore cerca dapprima di coinvolgere, di tirare dentro il lettore nella storia che sta raccontando, per poi distruggere l'illusione poetica, ricordandogli che si tratta, per l'appunto, solo di una storia.

Loève-Veimars ha difficoltà a riconoscere il valore e conseguentemente a rispettare l'impiego di questa modalità narrativa dell'*adresse au lecteur*, che nella Francia del 1830 è assolutamente inusuale, perciò procede generalmente alla sua soppressione, come abbiamo cercato di illustrare nelle nostre disamine relative ai racconti *Der Artushof* e *Signor Formica*.

Il gioco ironico con la propria creazione letteraria trova espressione anche nella cornice narrativa dei *Serapionsbrüder* che, ricordiamolo ancora una volta, scompare nella versione francese dei racconti di Hoffmann. Le conversazioni tra i Confratelli, così come gli *Zwischenberichte* che precedono o seguono i singoli racconti, rappresentano per l'autore uno spazio privilegiato per esercitare una severa e obiettiva critica delle proprie opere: ogni brano, presentato a turno dai vari membri della Confraternita, diventa infatti oggetto di una approfondita riflessione, che ne mette impietosamente in luce pregi e difetti.

Un altro intervento metatestuale, che testimonia della lucidità con la quale Hoffmann governa dall'alto la propria opera, è rappresentato dai titoli-riassunto dei singoli capitoli del *Signor Formica*; nella versione francese i commenti con i quali il narratore illustra ai suoi lettori, con certa ironica distanza, le peripezie che si appresta a raccontare, vengono soppiantati da

un titolo molto più semplice e banale, che coincide nella maggior parte dei casi con il nome di un personaggio.

Anche le indicazioni generiche che in più occasioni Hoffmann inserisce nei sottotitoli dei propri testi narrativi rappresentano un efficace *Mittel der Desillusionierung*: *Das Fräulein von Scuderi* è esplicitamente designata come una *Erzählung*, *Signor Formica* come una *Novelle*, *Der goldne Topf* infine, per limitarci qui a qualche esempio, come un *Märchen*:¹ il mondo di fantasia e illusione che il poeta crea all'interno del racconto viene preventivamente distrutto, prima ancora che il lettore penetri all'interno della dimensione finzionale. Nella traduzione non c'è traccia di tutto questo, ma riteniamo che in questo caso non si tratti tanto di una "censura" nei confronti di modalità narrative poco familiari ai lettori (e allo stesso traduttore) della Francia romantica, quanto di una scelta dettata dalla volontà di espungere quegli elementi che vengono considerati superflui, intuilmente ridondanti (nello specifico, i sottotitoli dei racconti).²

Il compiacimento con il quale Hoffmann gioca con la propria opera lo si riscontra anche nel momento in cui l'autore procede ad una sorta di autocitazione: il personaggio dell'archivista Lindhorst, che ha un ruolo di primo piano nella fiaba dei *Fantasiestücke in Callots Manier* intitolata *Der goldne Topf*, viene menzionato anche nel breve racconto *Erscheinungen*, facente parte della raccolta *Serapionsbrüder*; in questo modo Hoffmann crea un implicito collegamento tra i due testi,³ ed *Erscheinungen* viene indirettamente presentato come la prosecuzione ideale del primo. Loève-Weimars, che nella sua versione (denominata *Agafia*) riduce l'originale di circa un terzo della lunghezza, sopprime fra le altre cose anche la notazione

¹ Il sottotitolo completo è: *Ein Märchen aus den neuen Zeiten*. Per *Das Fräulein von Scuderi* e *Signor Formica* si rimanda alle rispettive analisi all'interno del presente capitolo.

² Va da sé che ci riferiamo, per quanto concerne la traduzione, ai soli *Das Fräulein von Scuderi* e *Signor Formica*, non avendo Loève-Weimars, come abbiamo più volte constatato, tradotto il *Märchen* intitolato *Der goldne Topf*.

³ Il nome del protagonista, Anselmus, è già di per sé un indizio significativo del legame che Hoffmann instaura tra i due testi, tuttavia è solo nel momento in cui viene nominato anche l'archivista-salamandra Lindhorst che il lettore ha la certezza che non si tratta di una semplice omonimia bensì della volontà dell'autore di riproporre il medesimo personaggio (anche se in circostanze ben diverse).

riguardante il personaggio dell'archivista; anche in questo caso ci pare che la motivazione principale non sia però di ordine estetico bensì di ordine pratico e che coincida con la necessità di operare dei tagli anche indiscriminati, pur di avanzare nel proprio lavoro traduttivo con una certa celerità.

Un altro espediente stilistico di cui Hoffmann si serve con intenti ironici è il linguaggio familiare; Loève-Veimars sembra mal sopportare questa mescolanza di registri linguistici, in nome dei principi della coerenza e dell'unità ma anche per questioni di buon gusto, essendo il lessico *bas* inadeguato ad una prosa che si voglia elegante, perciò preferisce evitarlo, sostituendolo le espressioni più marcatamente *populaires* con un linguaggio più degno, più consono al suo stile sostenuto. In *Der Artushof*, come abbiamo avuto modo di rilevare, il traduttore evita di riprodurre l'ironia con cui Hoffmann tratteggia le scene che vedono protagonista il mercante Elias Roos, sostituendo epiteti ingiuriosi come «dumm» e «korrupt» con un più inoffensivo «imprudent». Anche Pasquale Capuzzi nel racconto *Signor Formica*, che con Elias Roos condivide l'atteggiamento sciocco, presuntuoso e bisbetico prende a male parole il giovane rivale in amore Antonio e non gli risparmia attacchi e frecciate dal tono colorito, arrivando persino a mandarlo al diavolo; il suo linguaggio si fa invece più misurato e compassato nella versione di Loève-Veimars, che trasforma il ridicolo personaggio in una figura di gran lunga più normale, e infinitamente meno comica. Anche in *Das Majorat* il linguaggio del personaggio del giustiziere V. è reso più pittoresco da frequenti incursioni nel registro popolare, come nell'esempio che segue:

«“Wahrhaftig Vetter! Wir müssen das Maul halten wir dürfen nicht weiter fragen; sonst erfahren wir noch ärgeres Unheil, oder das ganze Schloß stürzt uns über den Knöpfen zusammen.»¹

¹ *Das Majorat*, pp.493-494. Versione italiana: «E' proprio vero cugino, dobbiamo tenere la bocca chiusa, non chiediamo altro in caso contrario potremmo venire a sapere di sciagure ancora più irritanti, o magari tutto il castello ci crollerà in testa.» (*Il maggiorasco*, p.156)

Nella versione di Loève-Veimars non c'è più traccia di un simile modo di esprimersi:

«-Vraiment, me dit-il, il ne faut plus que nous fassions de questions, car nous ne tarderions pas à apprendre que le château tout entier s'est écroulé.»¹

Il rapido *aperçu* che abbiamo cercato di offrire in merito alle scelte formali operate dal traduttore, pur senza avere alcuna pretesa di esaustività, consente tuttavia di farsi un'idea del modo di procedere di Loève-Veimars: la versione francese dei racconti di Hoffmann possiede una sua coerenza e logica interna che le deriva dall'essersi saputa conformare ad un ben preciso modello estetico, costituito dalla dottrina neoclassica (benché, come abbiamo avuto cura di puntualizzare in più occasioni, talune scelte siano da ascrivere anche o soprattutto a motivazioni meno "nobili" come la paura di fronte a difficoltà oggettive o la negligenza dovuta alla fretta di dovere procedere con un ritmo sostenuto). La versione di Loève-Veimars, in linea con la teoria dell'imitazione soggiacente alle *Belles Infidèles* dei secoli XVII e XVIII, sembra perseguire l'intento di "migliorare" l'originale, adoperandosi anzitutto affinché lo stile *broussailleux* di Hoffmann venga ripulito e trasformato in un esempio di *belle forme*. Il traduttore cerca di razionalizzare la pesantezza stilistica dell'autore tedesco conferendo al testo una maggiore linearità, leggerezza e razionalità, intervenendo in primo luogo a livello sintattico con una ristrutturazione del periodare (moltiplicando l'uso della punteggiatura e scomponendo i lunghi passaggi del testo di partenza in porzioni di testo più brevi), ma anche chiarezza e semplicità, esplicitando ciò che sembra oscuro nell'originale (e che tale dovrebbe rimanere anche in fase di trasposizione). Loève-Veimars, che viene elogiato dalla critica coeva per l'eleganza del suo stile, cerca anche in questo contesto di tenere fede alla propria nomea, attraverso un processo di

¹ *Le majorat*, p.63.

ennoblissement pressoché sistematico: le sue frasi procedono in maniera *légère et facile*, i termini troppo espressivi vengono eliminati a profitto di un lessico più neutro e meno ardito, il linguaggio *populaire*, che cerca con il suo ritmo sincopato e con le sue espressioni pittoresche di emulare lo stile orale, parlato, è rimpiazzato da un registro più misurato e sorvegliato, che ricalca invece lo stile della lingua scritta. L'imperativo della semplicità sollecita il traduttore di Hoffmann a trascurare le immagini di cui abbonda la prosa hoffmanniana, con particolare attenzione a quei passaggi dell'originale nei quali vengono instaurati imbarazzanti e sconvenienti associazioni tra gli esseri umani e una variegata gamma di animali!

Loève-Veimars è talmente abile nel "travestire" l'originale tedesco al punto da ingannare anche un fine critico come Saint-Marc de Girardin, che nella sua recensione alla prima *livraison* dei *Contes fantastiques* apparsa nelle pagine del «Journal des débats» il 27 gennaio 1830, elogia lo stile limpido dei racconti, l'andamento agile della prosa, ascrivendo però tali caratteristiche non già al traduttore bensì allo stesso Hoffmann, cosa questa che non manca di destare il suo stupore, non essendo la qualità della chiarezza una prerogativa degli autori d'oltretreno. A suo avviso Loève-Veimars si sarebbe dunque semplicemente limitato a riprodurre con esattezza le peculiarità formali del testo di partenza:

«M. Loève-Veimars, le traducteur, reproduit souvent avec une rare habilité les qualités distinctives du style d'Hoffmann; car Hoffmann, comme tous les hommes d'un talent original, a son style à part ; et ce style est heureusement approprié au genre de ses conceptions. Ses inventions sont pleines de fantaisie, de caprice et d'imagination. Son style aussi est souple et éblouissant, quelque peu poétique. En même temps, il est d'une clarté remarquable, mérite peu commun en Allemagne.»¹

¹ St.-M., *Contes fantastiques d'Hoffmann*, traduits par M. Loève-Veimars, «Le Journal des débats», 27 janvier 1830.

Le semplificazioni, le soppressioni, le sostituzioni e i rimaneggiamenti di vario genere che subisce il testo originale non possono però essere privi di conseguenze; lo stile di Loève-Veimars, nella sua stucchevole classicità, finisce infatti con l'essere di gran lunga meno ricco e meno preciso di quello di Hoffmann; ciò che si guadagna sul piano della trasparenza e della fluidità lo si perde inevitabilmente su quello dell'espressività, del "carattere". Ne risulta una prosa elegante e scorrevole, ma omogenea, uniforme, non di rado scialba nella sua compunzione e sostenutezza; Loève-Veimars appronta dunque una versione godibile e apprezzabilissima dal punto di vista della lettura, ma o per mancanza di "vero" talento letterario o per ragioni contingenti (come l'essere incalzato dall'editore), non riesce a conferire ai suoi *Contes fantastiques* quella poeticità che scrittori e traduttori della levatura di Nerval, indipendentemente dal grado di corrispondenza con l'originale, riescono a infondere alle loro traduzioni. Nerval, nel mettere a punto la sua versione del *Faust* di Goethe è infatti riuscito a "fare testo", per dirla con Berman; benché nella sua traduzione si rinvenivano inesattezze e frequenti semplificazioni che tradiscono anche da parte sua l'adozione di una prassi traduttiva fondata non tanto sull'aderenza all'originale quanto sulla ricreazione, egli possiede una sensibilità poetica che è sconosciuta al traduttore di Hoffmann e che gli consente di conferire alla sua versione una forza espressiva straordinaria. Il *Faust* di Nerval è dunque un testo che può essere letto e apprezzato di per se stesso, senza essere costantemente raffrontato con l'originale; il traduttore è riuscito a interpretare con tale finezza e profondità il pensiero di Goethe al punto da guadagnarsi l'incondizionato plauso dello stesso autore. La traduzione di Loève-Veimars invece è *aimable et élégante*, riscuote consensi fra il pubblico e i critici del tempo ma è ben lontana dall'eguagliare la potenza espressiva dell'originale; dubitiamo che Hoffmann, se nel 1830 fosse stato ancora in vita e fosse stato invitato a giudicare il lavoro del suo primo traduttore francese, avrebbe potuto esprimersi nei medesimi termini del connazionale Goethe.

Il fantastico “moderato” delle *Œuvres complètes*

Come abbiamo già avuto occasione di osservare è proprio alla traduzione dei racconti di Hoffmann da parte di Loève-Veimars e alla coniazione dell'aggettivo *fantastique* da parte di Jean-Jacques Ampère che la critica fa comunemente risalire la nascita del racconto fantastico in Francia. E' nostro parere tuttavia, come abbiamo già avuto occasione di rimarcare, che il successo straordinario incontrato dallo scrittore tedesco dopo il 1830 sia da ascrivere non solo alle intrinseche qualità dell'opera hoffmanniana, bensì anche alla particolare lettura che di essa propone il suo traduttore. Loève-Veimars è infatti alquanto abile nel mettere a punto una strategia del compromesso, riuscendo a soddisfare al contempo la richiesta di novità avanzata dal lettorato e dalla critica coevi sottoponendo alla loro attenzione un autore come Hoffmann, che si discosta profondamente dagli schemi abituali della prosa francese dell'epoca, senza per questo contravvenire in maniera troppo flagrante e radicale alle abitudini di lettura tradizionali, effettuando a priori un attento lavoro di *polissage* dei suoi testi prima di immetterli sul mercato editoriale nazionale. Tale ambiguità è già percepibile nello scarto che sussiste tra il titolo prescelto per la raccolta e il contenuto della stessa: il traduttore cerca infatti di allettare il proprio pubblico prospettando loro nuovi scenari, all'insegna del mistero e dell'irrazionale, sfruttando implicitamente anche il favore di cui gode ancora all'epoca il genere «frenetico» ma, temendo forse che una raccolta interamente composta da racconti così stravaganti possa finire con il tediare o ancor peggio con il turbare la sensibilità dei lettori, intercala in ogni serie delle *Œuvres complètes* anche brani più “inoffensivi”, che accondiscendo al gusto tipicamente ottocentesco per la storia, sulla scia dei romanzi di Walter Scott. L'operazione di “censura” non si limita tuttavia alla sola fase di selezione dei testi, bensì interviene in maniera ancor più massiccia a livello di traduzione: la volontà o la necessità di adeguarsi alle norme della dottrina neoclassica, unitamente all'influenza esercitata dalle mode letterarie

dell'epoca sollecitano Loève-Veimars a proporre un'interpretazione in chiave moderata del fantastico hoffmanniano, che per la critica e il pubblico dell'epoca rappresenta una novità pressoché assoluta.

Quest'operazione viene condotta in due diverse direzioni: nei testi come *Erscheinungen* o *Das Fräulein von Scuderi*, nel quale l'elemento fantastico si combina sapientemente con l'elemento storico, il primo viene sacrificato a esclusivo vantaggio del secondo, scelta che dev'essere ascritta sia al gusto personale del traduttore che all'incidenza della poetica classica. Loève-Veimars, che approda alla traduzione dell'opera di Hoffmann dopo avere a lungo frequentato la storia sia come scrittore che come traduttore, è indotto a privilegiare, nei racconti in questione, il *côté* documentaristico a discapito della dimensione soprannaturale; egli deve avere considerato inaccettabile una simile mescolanza anche in nome del principio dell'unità di tono, perciò ha ben pensato di sopprimere sistematicamente ogni elemento che rimanda, in maniera più o meno diretta, alla sfera dell'*Übernatürlich*, giudicandolo incongruente in un racconto di cui egli dà una lettura in chiave realistica.

Quanto ai racconti fantastici propriamente detti, Loève-Veimars cerca di stemperarne la portata potenzialmente trasgressiva, il lato più audace e originale proponendone un'interpretazione edulcorata, eufemistica, nell'intento di non offendere né la delicata sensibilità né la razionalità del pubblico autoctono. Per i lettori e la critica dell'epoca la letteratura d'immaginazione si identifica fundamentalmente con il romanzo nero inglese, che conosce in Francia due momenti di grande popolarità, una prima fase collocabile sul finire del Settecento, e una fase più tarda, che inizia grosso modo dopo il 1815. Loève-Veimars, facendo leva sulla familiarità e il consenso di cui gode questo tipo di produzione presso il pubblico francese, riserva nelle sue *Œuvres complètes* un congruo spazio a quei racconti hoffmanniani che sfruttano alcuni tipici ingredienti del romanzo gotico, come *Das Majorat*, *Der Sandmann* o *Ignaz Denner* (e, più in generale, la raccolta dei *Nachtstücke*), approccio che a livello di tecnica

traduttiva si estrinseca nel rispetto (se non addirittura nell'enfatizzazione) di quello che potremmo definire il fantastico "esteriore", vale a dire gli aspetti e i temi più convenzionali e spettacolari di questo genere, come la figura del fantasma o quella del diavolo. E' ad esempio sintomatico che il traduttore, che non esita in più occasioni a effettuare dei tagli radicali sul testo di partenza, sfrondando e semplificando in particolare le descrizioni giudicate eccessivamente dettagliate e suscettibili per questo di ritardare l'azione, conservi con scrupolo l'incipit di *Das Majorat*, che descrive in maniera particolareggiata un tipico scenario gotico, l'antico e desolato castello in rovina di R...sitten, che fa da sfondo alle inquietanti vicende di cui il protagonista Theodor è suo malgrado testimone.

Hoffmann:

«Dem Gestade der Ostsee unfern liegt das Stammschloß der Freiherrlich von R...schen Familie, R...sitten genannt. Die Gegend ist rauh und öde, kaum entsprißt hin und wieder ein Grashalm dem bodenlosen Triebssande, und statt des Gartens, wie er sonst das Herrenhaus zu zieren pflegt, schließt sich an die nackten Mauer nach der Landseite hin ein dürftiger Föhrenwald, dessen ewige, düstre Trauer den bunten Schmuck des Frühlings verschmäh't, und in dem, statt des fröhlichen Jauchzens der zu neuer Lust erwachten Vögelein nur das schaurige Gekrächze der Raben, das schwirrende Kreischen der sturmverkündenden Möwen widerhallt.»¹

Questa la versione francese:

«Non loin du rivage de la mer Baltique, se trouve le château héréditaire de la famille de R..., nommé R...bourg. La contrée est sauvage et déserte. Ça et là, quelques brins de gazon percent avec peine le sol formé de sable

¹ *Das Majorat*, p.489. Versione italiana: «Non lontano dalle rive del Baltico sorge il castello avito della famiglia dei baroni von R. chiamato R...sitten. Il luogo è brullo e desolato, a malapena, qua e là, spunta da quelle sabbie mobili senza fondo un filo d'erba, e al posto del parco che suole adornare il palazzo padronale, si stringe alle nude mura, dalla parte dell'entroterra, uno striminzito bosco di pini la cui eterna, malinconica mestizia evita il variopinto ornamento della primavera, e in cui, anziché il lieto cinguettio di giubilo degli uccellini ridestati a nuova letizia risuona lo spaventoso gracitare dei corvi e l'acuto stridio delle procellarie.» (*Il maggiorsasco*, p.152)

mouvant. Au lieu du parc qui embellit d'ordinaire les alentours d'une habitation seigneuriale, s'élève, au-dessous des murailles nues, un misérable bois de pins dont l'éternelle couleur sombre semble mépriser la parure du printemps, et dans lequel les joyeux gazouillements des oiseaux sont remplacés par l'affreux croassement des corbeaux et les sifflements des mouettes dont le vol annonce l'orage.»¹

Come nel più tradizionale *Schauerroman* anche in *Das Majorat* l'apparizione della creatura spettrale, foriera di eventi funesti, avviene col favore delle tenebre, in un'atmosfera resa ancora più spaventosa e minacciosa dall'infuriare del maltempo. Anche questo passaggio è ripreso con insolita fedeltà dal traduttore:

«Man denke sich die Stille der Nacht, in der das dumpfe Brausen des Meers, das seltsame Pfeifen des Nachtwindes wie die Töne eines mächtigen, von Geistern gerührten Orgelwerks erklangen -die vorüberfliegenden Wolken, die oft, hell und glänzend, wie vorbeistreifende Riesen durch die klirrenden Bogenfenster zu gucken schienen [...].»²

Loève-Veimars:

«Qu'on se peigne aussi le silence de la nuit, au milieu duquel le sourd murmure de la mer et les singuliers sifflements des vents retentissaient comme les sons d'une orgue immense, touché par des esprits; les nuages qui passaient rapidement et qui souvent, dans leur blancheur et leur éclat, semblaient des géants qui venaient me contempler par les immenses fenêtres [...].»³

¹ *Le majorat*, p.57.

² *Das Majorat*, p.495. Versione italiana: «Immaginate il silenzio della notte nel quale risuonano il sordo rombo del mare e il curioso sibilo del vento notturno come le note di un gigantesco organo sfiorato dagli spiriti, le nuvole che trascorrono e che spesso, chiare e splendenti, sembrano guardare dalle tintinnanti finestre ad arco come colossi di passaggio [...].» (*Il maggiorasco*, p.158)

³ *Le majorat*, p.65.

Benché per alcuni aspetti il fantastico hoffmanniano sia radicato nella tradizione della *Schauerliteratur* che, su spinta di quella inglese, fiorisce anche in Germania e annovera tra i suoi principali esponenti scrittori come Cramer, Grosse, Spieß, Vulpius e lo svizzero Zschokke,¹ esso ne rappresenta anche un superamento; in primo luogo il romanzo nero, soprattutto nella versione radcliffiana (quella che ottiene in Francia i più alti consensi), si configura come una storia solo apparentemente inverosimile, che beneficia in ultima analisi di una spiegazione razionale. Questo tipo di letteratura risponde al bisogno di irrazionalità di cui risente la “razionalissima” società borghese del XVII e XVIII secolo, essa tuttavia non vuole né può rappresentare un concreto superamento della concezione razionalistica su cui si regge quel tipo di società, tant’è vero che al termine della narrazione viene ripristinato il normale ordine dell’universo, che per la durata della storia sembrava essere minacciato nella sua stabilità dall’occorrere di fenomeni privi di alcuna verosimiglianza e logica: dietro un superficiale e convenzionale abbondare di motivi e figure irrazionali si cela ancora il pensiero illuminista del XVII secolo. Lo *Schauerroman* dunque, anziché mettere in discussione l’ordine vigente, non fa altro che confermarlo e consolidarlo poiché rielabora in maniera raziocinante la «Lust an der Angst»² avanzata dal lettorato; apparentemente esso cerca di soddisfare il bisogno di occulto e paura, il desiderio di superare i ristretti limiti del conosciuto e del certo con una fuga nella dimensione della fantasia, tuttavia alla fine esso “ricaccia” nuovamente il lettore entro i rassicuranti confini della razionalità. Tale processo è reso possibile dalla dinamica stessa della *Schauerliteratur*, che ambienta le proprie storie in luoghi lontani e isolati come vecchi castelli in rovina o cupe e fitte foreste, e in una dimensione temporale remota qual è il medioevo; grazie a questa “presa di distanza” il lettore può tranquillamente godere del sentimento di

¹ E’ curioso notare come Loève-Weimars non si cimenti nella traduzione dei romanzi neri di Zschokke, bensì solo ed esclusivamente in quella della sua produzione a carattere storico.

² La felice definizione si deve a R. Alewyn (Cfr. *Die Lust an der Angst*, in *Probleme der Gestalten*, Frankfurt a.M., 1974, pp.307-330).

paura che gli procurano simili storie senza sentirsi personalmente coinvolto né tantomeno minacciato nella sua integrità e sicurezza.

Nei racconti di Hoffmann invece è la stessa vita quotidiana a diventare lo sfondo di avvenimenti inspiegabili, non di rado inquietanti, allucinanti e nefasti: *Der goldne Topf*, definita non a caso nel sottotitolo una fiaba “dei tempi nuovi”, descrive le inverosimili avventure occorse allo studente Anselmus sullo sfondo prosaico della città di Dresda; il protagonista di *Das öde Haus*, il giovane ed eccentrico Theodor, viene coinvolto in una vicenda angosciosa nella quale si mescolano follia, magnetismo e demonismo, in una vecchia abitazione collocata in una centralissima ed elegante via di Berlino; lo stesso *Das Majorat*, pur avendo come scenario il vetusto maniero di R...sitten, racconta di un evento occorso non nella lontana epoca medievale bensì sul finire del Settecento, come precisa lo stesso narratore:

«Im Jahre 179– war die Zeit gekommen, daß der alte V. nach R...sitten reisen sollte.»¹

E' la cosiddetta procedura del *merveilleux naturel*, come ebbe a battezzarlo Jean-Jacques Ampère nel suo celebre articolo del «Globe», che origina da una sapiente sovrapposizione della dimensione della *alltägliche Wirklichkeit* con quella sconosciuta e inaccessibile del *Wunderbar*. La grande novità dell'opera di Hoffmann, che mette in luce la distanza che intercorre tra lo scrittore berlinese e lo *Schauerroman* da un lato ma anche con la produzione di altri romantici tedeschi come Tieck, Novalis e Fouqué, è proprio la tecnica del realismo, che costituisce uno dei principi basilari della narrativa fantastica (la realtà rappresenta dunque la “rampa di lancio” per la fuga nel regno del soprannaturale, la condizione di base senza la quale non può mettersi in funzione il meccanismo del fantastico) e che gli

¹ *Das Majorat*, p.491. Versione italiana: «Nell'anno 179* giunse l'epoca in cui il vecchio V. dovette recarsi a R...sitten.» (*Il maggiorasco*, p.154)

vale grandi plausi soprattutto in terra francese, come mette bene in luce Gautier nella sua fine analisi sui racconti dello scrittore tedesco:

«[...] Le merveilleux d'Hoffmann n'est pas le merveilleux des contes de fées; il a toujours un pied dans le monde réel, et l'on ne voit guère chez lui de palais d'escarboucles avec des tourelles de diamants. [...] Ce sentiment profond de la vie, quoique souvent bizarre et dépravé, est un des grands mérites d'Hoffmann et le place bien au-dessus des nouvellistes ordinaires, et sous ce rapport ses contes sont plus réels et plus vraisemblables que beaucoup de romans conçus et exécutés avec la plus froide sagesse.»¹

Al lettore di Hoffmann viene inoltre negata una spiegazione chiara e univoca, procedimento che ingenera in lui una sensazione di incertezza e malessere: molti dei suoi racconti iniziano con la descrizione di una situazione complessa e misteriosa, la cui risoluzione è destinata ad essere almeno in parte frustrata; nel prosieguo del racconto vengono infatti fornite delle spiegazioni, tuttavia ogni presunta soluzione offerta si rivela essere una falsa soluzione, poiché ingenera nuovi, insolubili misteri, perciò anche una volta che il racconto è giunto alla sua conclusione permane una parte di non detto, di non spiegato. Nel caso del *Ritter Gluck* ad esempio la rivelazione finale, anziché dissipare il mistero circa l'identità dello sconosciuto che si presenta d'improvviso al Tiergarten, non fa altro che complicarlo ulteriormente e ogni interpretazione che si voglia univoca (il personaggio è un pazzo che si identifica talmente nel musicista da lui venerato al punto da credere di esserne la reincarnazione, oppure un *revenant*, il fantasma del compositore che vaga per le vie di Berlino vent'anni dopo la sua morte) finisce con il cadere in contraddizione e con il dare una lettura superficiale e semplicistica di un racconto che, come l'intera produzione hoffmanniana, è caratterizzato proprio dalla molteplicità irriducibile dei livelli di lettura.

¹ Th. Gautier, *Étude sur les Contes fantastiques d'Hoffmann*, «Chronique de Paris», 14 août 1836.

La modernità dei racconti di Hoffmann deriva dal fatto che essi riescono a raffinare e a portare a compimento un processo che nel romanzo nero è solo schematicamente abbozzato, la cosiddetta *Psychologisierung* degli eventi narrati:¹ lo scrittore berlinese non si limita a mettere in scena delle figure diaboliche come Coppelius (in *Der Sandmann*) o Ignaz Denner (nell'omonimo racconto) o delle inquietanti creature spettrali come Daniel (in *Das Majorat*), bensì si interessa alle forze che si celano dietro questi sinistri figure e all'influenza e alle reazioni che esse provocano negli esseri umani che entrano in contatto con loro. Se nel romanzo nero i personaggi, che sono delle figure fortemente tipizzate prive di spessore psicologico, si limitano a lottare contro le forze del male, nel racconto *à la Hoffmann* i personaggi ingaggiano invece una duplice battaglia, all'esterno contro le *feindliche dunkle Mächte*, e all'interno del proprio io, contro il minaccioso fantasma della pazzia. Le due forze, che sembrano concorrere alla distruzione dell'uomo, sono strettamente correlate fra loro: l'insorgere della patologia mentale è infatti una diretta conseguenza dell'influenza nefasta che la sconosciuta potenza metafisica, proveniente dall'esterno dell'io e appartenente al sottoregno infero, esercita sulla psiche dell'individuo. Se nel romanzo nero la paura ingenerata nei personaggi che ricoprono il ruolo di vittime è tutta "esteriore", è legata all'apparire della creatura soprannaturale ed è destinata a vanificarsi una volta che tale personaggio viene bandito dalla scena (perché concretamente sconfitto o, come nel caso della variante rappresentata dal *surnaturel expliqué*, perché defraudato del suo statuto di essere sovrumano), nel caso dei racconti di Hoffmann invece l'evento fantastico suscita nei personaggi un'angoscia metafisica, che li logora e li tormenta nel profondo fino a condurli alla distruzione, alla rovina, alla morte. Nel caso di *Das Majorat* ad esempio il terrore suscitato dal fantasma di Daniel non si dissipa nemmeno dopo la sua dipartita dal castello: anche se la figura dello spettro viene concretamente eliminata, il

¹ Cfr. B. Janßen, *Spuk und Wahnsinn. Zur Genese und Charakteristik phantastischer Literatur in der Romantik, aufgezeigt an den „Nachtstücken“ von E.T.A. Hoffmann*, Frankfurt a.M.-Bern-New York, Peter Lang, 1986, con particolare attenzione al capitolo II.

sentimento di terrore che esso ha ingenerato negli astanti continua ad aleggiare e a pesare sul maniero come una cupa, indefinibile minaccia; persino il razionale e assennato V., colui che ha ingiunto a Daniel di andarsene, non può reprimere un senso di profonda inquietudine di fronte a queste forze la cui presenza è chiaramente percepibile fra le mura del castello ma la cui natura rimane inconoscibile. A subire le più dolorose conseguenze è la baronessa Seraphine, la cui profonda sensibilità fa di lei la vittima designata della *höhere Macht*: lei più di ogni altro percepisce nel castello qualcosa di indefinito, qualcosa di minaccioso e malefico che provoca nel suo io un'angoscia crescente, che culmina nella pazzia e nella morte. La sua innata debolezza e ipersensibilità consentono alle forze demoniache di agire su di lei, di impossessarsi della sua *Innerlichkeit* conducendola alla rovina.

Il traduttore deve essersi reso conto dell'intrinseca differenza che sussiste tra il tradizionale romanzo nero, che descrive in modo sommario, schematico e "primitivo" la psicologia dei personaggi, e i racconti di Hoffmann, che impiegano raffinati mezzi d'espressione per condurre un'indagine approfondita dell'animo umano, nel suo disperato confronto con le forze del Male, e deve avere provato un certo disagio di fronte all'originalità di un simile tentativo. Temi come la paura e l'atmosfera notturna vengono "presi a prestito" dalla letteratura gotica per essere poi trasformati, "interiorizzati", messi al servizio di una nuova, problematica *Weltanschauung*: all'inoffensivo «délacieux frisson» procurato dal romanzo nero subentra, con il fantastico hoffmanniano, un senso profondo di inquietudine metafisica, poiché la lotta contro le forze imperscrutabili del destino non viene combattuta solo all'esterno dell'individuo, ma anche nel più profondo del suo io.

Loève-Veimars si rifiuta dunque di seguire l'autore nel momento in cui questi si mostra troppo audace e innovatore e spinto da un pudore tutto classico si astiene dal sottoporre ai propri lettori un universo costantemente all'insegna del terrore e dell'*Unmenschlichkeit*, per non rischiare di turbare

la loro sensibilità. Il traduttore, come abbiamo avuto occasione di rimarcare nelle nostre analisi, cerca infatti di “arginare” la presenza del soprannaturale nella sua versione, in quello che esso ha di più ardito, eccessivo e sconvolgente, operazione di censura che passa attraverso la soppressione sistematica (o quasi) dei termini che appartengono al campo semantico della paura e del mistero (aggettivi come «wunderlich», «seltsam», «sonderbar», «außerordentlich», «entsetzlich», «fürchterlich», «gräßlich», sostantivi come «Angst», «Entsetzen» e «Gräuel» e sintagmi come «böse Macht», «höhere Macht» e «unheimliche Macht», che designano la potenza misteriosa che governa l’esistenza dell’uomo).

Un altro ambito nei confronti del quale il traduttore prova una certa reticenza è quello della follia, tema che invece affascina profondamente Hoffmann, come ogni cosa che ingenera in lui paura e turbamento; le letture di studiosi come Pinel e Reil, unitamente all’amicizia di Marcus, Speyer e Koreff, dottori specializzati nella cura dell’alienazione mentale, e l’osservazione diretta di numerosi casi clinici, consentono allo scrittore tedesco di acquisire una conoscenza approfondita delle patologie mentali e nervose, che egli si compiace poi di indagare, con straordinaria finezza psicologica, nei suoi scritti letterari. Al pari di altri fenomeni misteriosi come il sogno e la crisi di sonnambulismo anche la follia è per Hoffmann e più in generale per i teorici dell’epoca un mezzo di conoscenza più diretto e immediato della realtà che si cela sotto il velo dell’apparenza benché, come abbiamo avuto modo di puntualizzare poc’anzi, questa esperienza “del limite” si riveli nella maggior parte dei casi fatale per l’individuo. Nei testi di Hoffmann, come hanno cercato di mettere in luce le nostre analisi, ricorrono con grande frequenza termini come «wahnsinnig», «närrisch», «toll» o «geckhaft», mentre Loève-Veimars utilizza con grande prudenza e discrezione i loro equivalenti francesi; nella sua versione «fou» e «folie» sono piuttosto rari, e al loro posto il traduttore preferisce utilizzare espressioni eufemistiche come «étrange», «bizarre», «extravagant», «particulier», «singulier» (senza peraltro indulgere ad un uso eccessivo),

che non designano esplicitamente la patologia mentale; è il caso ad esempio di personaggi come il consigliere Krespel nell'omonimo racconto, di Elias Roos in *Der Artushof* o di Pasquale Capuzzi in *Signor Formica*, che Loève-Weimars esita a definire esplicitamente come dei poveri pazzi, preferendo limitarsi a designarli come dei tipi stravaganti. Le ragioni di questa inibizione è da ricercarsi sia nella volontà di conformarsi alla tradizione letteraria autoctona, che ancora nel 1830 guarda con certo sospetto alle incursioni nell'irrazionale, ma anche in una personale mancanza di familiarità con questo argomento da parte del traduttore, il quale è ben lungi dal possedere la medesima preparazione di Hoffmann in questo particolare ambito. Si veda a titolo di esempio la seguente citazione tratta dall'epilogo di *Der Sandmann*, che descrive la crisi di parossismo in cui cade Nathanael nel momento in cui vede ai piedi della torre del municipio, dall'alto della quale lui e la fidanzata ammirano il panorama, il sedicente avvocato Coppola: la presenza del malvagio essere, incarnazione della *feindliche Macht*, fa risorgere nello studente i fantasmi interiori che giacciono sopiti in fondo al suo animo e lo induce dapprima a tentare di uccidere Clara, precipitandola dalla torre, poi di consumare il proprio suicidio. Loève-Weimars tenta di comprendere e di descrivere il problematico e doloroso stato psicologico del personaggio, ma è incapace di coglierlo in tutta la sua complessità, perciò ne offre una descrizione piuttosto semplicistica, registrando con una certa negligenza i sintomi fisici del delirio di Nathanael, glissando in particolare su dettagli "terrificanti" come l'inquietante suono che esce dalla sua bocca (l'aggettivo «gräßlich» viene infatti omesso) e le lingue di fuoco che sprizzano dai suoi occhi, che figurano simbolicamente l'emergere della forza distruttiva che l'individuo non è più in grado di controllare. Hoffmann:

«Nathanael faßte mechanisch nach der Seitentasche; er fand Coppolas Perspektiv, er schaute seitwärts -Clara stand vor dem Glase!- Da zuckte es kramphaft in seinen Pulsen und Adern -totenbleich starrte er Clara an, aber

bald glühten und sprühten Feuerströme durch die rollenden Augen, gräßlich brüllte er auf, wie ein gehetztes Tier; dann sprang er hoch in die Lüfte und grausig dazwischen lachend schrie er in schneidenden Ton: „Holzpüppchen dreh dich -Holzpüppchen dreh dich“ -und mit gewaltiger Kraft faßte er Clara und wollte sie herabschleudern, aber Clara krallte sich in verzweifelnder Todesangst fest an das Geländer.»¹

Loève-Weimars :

«Nathanaël fouilla machinalement dans sa poche; il y trouva la lorgnette de Coppélius. Il la porta à ses yeux et vit l'image de Clara! Ses artères battirent avec violence, des éclairs pétillaient à ses yeux, et il se mit à mugir comme une bête féroce ; puis il fit vingt bonds dans les airs, et s'écria en riant aux éclats : Belle poupée ! valse gaiement ! gaiement, belle poupée.- Saisissant alors Clara avec force, il voulut la précipiter du haut de la galerie ; mais, dans son désespoir, Clara s'attacha nerveusement à la balustrade.»²

Un altro tema tipico dei racconti fantastici di Hoffmann è il sogno che egli, sulla scia degli insegnamenti trasmessigli dal filosofo della natura Schubert, concepisce come un mezzo di conoscenza privilegiato non già dell'avvenire bensì della realtà superiore al mondo sensibile, l'*Erkenntnis* poetica e metafisica. Come nel caso delle patologie mentali e nervose Hoffmann si documenta a lungo e con passione sull'universo onirico, conducendo numerose letture sull'argomento (in particolare Nudow, Moritz, Davidson, Tiedemann, Lichtenberg, Novalis oltre al già citato Schubert con la sua *Symbolik des Traums*), acquisendo una conoscenza approfondita del fenomeno del sogno. Nei suoi racconti Hoffmann si interessa soprattutto ai

¹ *Der Sandmann*, p.362. Versione italiana: « Nathanael infilò meccanicamente la mano nella tasca laterale, trovò il cannocchiale di Coppola e guardò di sbieco -Clara stava davanti alla lente! -Un sussulto spasmodico attraversò i suoi polsi e le sue vene -fissò Clara pallido come un morto, ma subito dopo torrenti di fuoco gli sprizzarono, ardenti, dagli occhi rovesciati ed egli ruggì orrendamente, come un animale inseguito; prese quindi a saltare in altro ridendo e gridando nel frattempo con voce tagliente: "Girati marionetta -girati marionetta", afferrò Clara con forza terribile e cercò di buttarla di sotto, ma Clara, nella disperata paura di morire, si aggrappò saldamente alla ringhiera.»(*L'uomo di sabbia*, p.48)

² *L'homme au sable*, p.253.

risvolti psicologici dell'evento, al gioco sottile che si instaura tra vita vissuta e sogno sognato, all'impercettibile sovrapposizione che si crea tra mondo reale e mondo onirico, processo misterioso che impedisce ai personaggi (e al lettore insieme a loro) di distinguere chiaramente le due dimensioni.

Il traduttore si rende conto dell'importanza del sogno nell'opera di Hoffmann, vista la cura con cui riproduce nella sua versione i passi consacrati alla descrizione delle esperienze oniriche, evitando di servirsi della ben nota pratica della soppressione, alla quale egli ricorre generalmente nel momento in cui il racconto non procede in maniera spedita. Loève-Veimars tuttavia arretra di fronte all'audacia del testo di partenza e mostra una certa tendenza a razionalizzare quelle parti di testo in cui Hoffmann dà prova della sua originalità, della sua straordinaria capacità di penetrare un mondo così nuovo e sconosciuto. In *Rat Krespel* ad esempio Loève-Veimars traduce con scrupolo il sogno dell'io-narrante (che nel suo delirio notturno immagina di sentire cantare la bella Antonie con voce melodiosa e di liberarla dalle grinfie del padre, che la tiene prigioniera in casa al riparo dagli sguardi altrui), ma mentre Hoffmann si limita a suggerire che il breve racconto del giovane è il resoconto di una visione notturna, il traduttore sente invece il bisogno di esplicitare che si tratta di un sogno (l'espressione allusiva «kam es mir vor» viene sostituita da un inequivocabile «je rêvai»), creando un netto discrimine tra la veglia e la realtà onirica. Così Hoffmann:

«Natürlicherweise hörte ich auch sogleich in den folgenden Nacht Antoniens wunderbaren Gesang, und da sie mich in einem herrlichen Adagio (lächerlicherweise kam es mir vor, als hätte ich es selbst komponiert) auf das rührendste beschwor sie zu retten, so war ich bald entschlossen, ein zweiter Astolfo in Krespels Haus wie in Alzinens

Zauberburg einzudringen, und die Königin des Gesanges aus schmachvollen Banden zu befreien. Es kam alles anders, wie ich es mir gedacht hatte [...].»¹

Così invece Loève-Veimars :

«Dans la nuit suivante, je rêvais tout naturellement du chant merveilleux d'Antonie, et comme elle me suppliait fort tendrement, dans un adagio, composé par moi-même, de la sauver, je fus bientôt résolu à devenir un second Astolfo, et à pénétrer dans la maison de Crespel, comme dans le château enchanté d'Alcine. Les choses se passèrent plus paisiblement que je ne l'avais pensé [...].»²

Proponiamo infine un esempio estrapolato dal più volte citato *Das Majorat*; anche in questa circostanza Loève-Veimars traduce con una certa esattezza il passaggio nel quale il vecchio V. confida al giovane cugino il proprio sogno angoscioso. Quello descritto da V. è un tipico caso di *rêve sympathique*,³ fenomeno legato alla telepatia che consente al sognatore di percepire misteriosamente in quale stato versano le persone con le quali intrattiene un profondo legame d'affetto (il vecchio vive in sogno ciò che il giovane Theodor, nei medesimi istanti, nella stanza accanto alla sua, esperisce per davvero, vale a dire la sinistra apparizione dello spettro Daniel). Benché in questa circostanza il narratore del testo di partenza sia assolutamente esplicito, designando chiaramente il suo racconto come il resoconto di un sogno, il traduttore, sempre preoccupato di dissipare equivoci e incertezze, ha cura di ribadire il concetto altre due volte, onde creare una netta separazione tra la veglia e il sonno, due “sfere” che nei racconti di Hoffmann tendono spesso a confondersi. Loève-Veimars si

¹ *Rat Krespel*, p.37. Versione italiana: « Come vi ho detto, quella notte intesi il canto di Antonia. In uno stupendo adagio (...quel pezzo ebbi la ridicola sensazione di averlo composto io stesso!...), mi parve che mi scongiurasse di salvarla...e con accenti così accorati e toccanti, che decisi lì per lì di introdurla nella casa di Krespel -come un novello Astolfo nel palazzo di Alcina -e di liberarla dalle infami catene. Le cose andarono in modo del tutto diverso da come me l'ero immaginate [...].» (*Il consigliere Krespel*, pp.34-35)

² *Le violon de Crémone*, p.224.

³ Cfr. P. Sucher, op. cit., pp.53-59.

trova inoltre a disagio di fronte alla terminologia impiegata dall'autore, alle sue ardite concezioni in un ambito come quello del sogno con il quale egli è ben lungi dall'avere la medesima familiarità, perciò non esita a trarsi d'impaccio eliminando ciò che gli crea difficoltà; in questo particolare caso egli sorvola ad esempio sul concetto di occhio interiore, che nell'originale designa la sensitività visionaria del personaggio, vale a dire la sua capacità di proiettare all'esterno dell'io, sotto forma di illusioni meravigliose o terrificanti, le bizzarrie del mondo interiore

Loève-Veimars non manca inoltre, com'è suo costume, di salvaguardare la sua versione dagli eccessi di un fantastico terrificante e angoscioso: il sintagma «graulich[en] Unhold» è reso con un più inoffensivo «être étrange» e la frase di chiusura del passaggio («und ich widerstand bald dem bösen Spuk des entsetzlichen Menschen, der noch vermag, das heitre Leben grauenhaft zu verstören»), nella quale il vecchio V. torna a insistere sulla natura malefica e abominevole di Daniel, è semplicemente eliminata.

Il traduttore infine, con una *retenue* tutta classica, espunge dal paragrafo in oggetto gli ingredienti più macabri e disgustosi, suscettibili di offendere il buon gusto del pubblico (Loève-Veimars evita ad esempio di registrare il dettaglio delle unghie che si lacerano in seguito allo sfregamento violento delle mani contro la parete, sopprimendo il participio «zerrissen[en]»).

Hoffmann:

«Wisse, daß ich dasselbe, was dir widerfuhr, träumte. Ich saß, so wie du (so kam es mir vor), im Lehnstuhl bei dem Kamin, aber was sich dir nur in Tönen kundgetan, das sah ich, mit dem innern Auge es deutlich erfassend. Ja! Ich erblickte den graulichen Unhold, wie er hereintrat, wie er kraftlos an die vermauerte Tür schlich, wie er in trostloser Verzweiflung an der Wand kratzte, daß das Blut unter den zerrissenen Nägeln herausquoll, wie er dann hinabstieg, das Pferd aus dem Stalle zog und in den Stall zurückbrachte. Hast du es gehört, wie der Hahn im fernen Gehöfte des Dorfes krähte? -Da wecktest du mich und ich widerstand bald dem bösen Spuk des

entsetzlichen Menschen, der noch vermag, das heitre Leben grauenhaft zu verstören.»¹

Loève-Veimars:

«Sache donc que j'ai rêvé moi-même tout ce que tu as vu. J'étais assis comme toi (dans mon rêve s'entend) sur le fauteuil, devant la cheminée où j'avais la même vision. J'ai vu entrer cet être étrange, je l'ai vu se glisser vers la porte murée, gratter la muraille avec tant de désespoir, que le sang jaillissait de ses ongles ; puis descendre, tirer un cheval de l'écurie et l'y ramener. As-tu entendu un coq qui chantait à quelque distance dans le village ? C'est en ce moment que tu vins me réveiller.»²

Per quanto riguarda infine le tecniche stilistico-narrative impiegate da Hoffmann nei suoi racconti fantastici, abbiamo già avuto occasione di rimarcare come il traduttore si astenga nella maggior parte dei casi di riprodurle nella sua versione: Loève-Veimars si mostra insensibile all'utilizzo di procedimenti retorici come il più volte citato *Anrede des Lesers* o l'inserimento all'interno della narrazione di un destinatario esplicito, procedimenti con i quali lo scrittore cerca di annullare la *Distanzierung* tra la storia narrata e il lettore coinvolgendo quest'ultimo direttamente nella vicenda vissuta dai personaggi finzionali; la motivazione di un simile comportamento è da ricercarsi nel fatto che la prosa francese dell'epoca, contrariamente a quella dei romantici tedeschi, non fa ricorso a simili strategie narrative.

¹ *Das Majorat*, p.499. Versione italiana: « Sappi che io ho sognato le stesse cose che sono accadute a te. Sedevo come te (così mi pareva) nella poltrona presso il camino, ma ciò che a te si era manifestato unicamente con dei suoni, a me apparve chiaramente all'occhio interiore. Sì! Ho visto quel mostro orribile, l'ho visto entrare, strisciare impotente verso la porta murata, grattare disperatamente alla parete fino a farsi uscire il sangue dalle unghie dilaniate, l'ho visto scendere le scale, tirar fuori il cavallo dalla stalla e riportarvelo. Hai sentito cantare il gallo nella lontana masseria del villaggio? A quel punto mi svegliasti e io potei oppormi alla malefica apparizione di quell'uomo orribile che è ancora capace di turbare in modo tremendo una vita serena.» (*Il maggiorasco*, pp.160-161)

² *Le majorat*, p.68.

Dalle indagini fin qui condotte emerge chiaramente la netta discrepanza che sussiste tra la posizione traduttiva di Loève-Veimars, così come viene da lui stesso enunciata in diversi luoghi dell'apparato paratestuale delle sue traduzioni, e il concreto progetto traduttivo da lui messo in opera, quale emerge invece implicitamente dall'esame diretto del testo tradotto. Nel 1824, nella *Notice* che funge da premessa ai *Mélanges littéraires, politiques et morceaux inédits* di Christoph Martin Wieland, Loève-Veimars e il suo collaboratore Saint-Maurice prendono apertamente posizione a favore di una strategia traduttiva di tipo dinamico, richiamandosi alla concezione poetica classica la quale prescrive di migliorare il testo straniero qualora questo presenti dei tratti stilistici incompatibili con la prosa francese; i due traduttori si fanno dunque un vanto, sull'esempio dei loro predecessori del XVII e XVIII secolo, di avere operato dei tagli e delle condensazioni sul testo di partenza, onde soddisfare i gusti del pubblico autoctono. A partire però dal 1825 Loève-Veimars assume formalmente un orientamento contrapposto, ricusando implicitamente le affermazioni dell'anno precedente: nella *Préface* alla sua traduzione delle *Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre et de l'Ecosse* egli si schiera infatti dalla parte della strategia dell'esattezza e della fedeltà, che si impone come canone in Francia dopo il 1815. Tali dichiarazioni vengono ribadite anche in altri sedi negli anni a venire, nella *Préface du traducteur* ai *Contes suisses* di Zschokke (1828) e, in forma meno appariscente, nell'esiguo spazio delle note a piè di pagina dei romanzi storici *Claire Hébert* del conte Bronikowski (1828), *Le Grison* di Heinrich Zschokke (1829) e negli stessi *Contes fantastiques* di Hoffmann. Come suggerisce Antoine Berman è opportuno assumere un atteggiamento distaccato e prudente nei confronti di simili dichiarazioni di principio, che assolvono spesso ad una mera funzione di *captatio benevolentiae*;¹ questo ostentato cambiamento di rotta a livello teorico non trova infatti alcuna corrispondenza a livello di prassi traduttiva,

¹ Questo mette in evidenza il carattere ambiguo dell'apparato paratestuale, il quale non assolve solamente ad una funzione di tipo informativo, ma si incarica anche, in maniera meno appariscente ed evidente, di orientare la lettura del testo.

come tenta di dimostrare la nostra analisi dei racconti di Hoffmann, i quali sono invece chiaramente improntati ad una strategia di tipo dinamico. I *Contes fantastiques* tradotti da Loève-Veimars rappresentano un interessante inventario delle più diverse deformazioni: la procedura di cui abusa maggiormente il traduttore è quella della soppressione, che va dall'espunzione di singole parole al taglio radicale di lunghi passaggi, che possono talvolta coincidere anche con intere pagine, intervento che risponde sia alla volontà di fare emergere il *côté* romanzesco della storia sacrificando ciò che non ha una stretta attinenza con la struttura portante dell'intreccio, sia alla necessità di eliminare tutto ciò che rischia di urtare la sensibilità del lettorato francese. Meno numerose ma altrettanto significative sono le aggiunte, che intendono generalmente specificare elementi ritenuti poco chiari, oppure enfaticizzare una certa lettura del testo, spingere l'interpretazione della storia in una certa direzione (come nel caso dell'aggiunta del paragrafo finale in *Agafia*, con il quale il traduttore intende conferire al brano un'autenticità storico-documentaria che lo apparenta più ad una cronaca che ad un racconto propriamente detto). Da non trascurare inoltre l'approssimazione e la negligenza con cui Loève-Veimars traduce alcune parole o intere frasi, atteggiamento che è da ascrivere in buona misura alla fretta con la quale egli è tenuto a procedere, ma talvolta anche ad una mancata comprensione dell'originale, a delle vere e proprie lacune linguistiche (il che viene in parte a contraddire le affermazioni dell'amico Heinrich Heine e del Dr. Véron, che designano la padronanza che Loève-Veimars ha del tedesco in termini di perfetto bilinguismo).¹

¹ Loève-Veimars prova un certo imbarazzo soprattutto nei confronti della terminologia tecnico-specialistica, ambito nel quale è lungi dal dimostrare una padronanza analoga a quella dell'autore; nella maggior parte dei casi egli cerca di far fronte all'ostacolo traduttivo optando per una semplificazione del testo di partenza (che va dalla soppressione dell'elemento che ingenera delle difficoltà a scelte meno drastiche, come la resa dell'originale tedesco con termini più generici), in un più esiguo numero di casi egli incorre invece in veri e propri *contre-sens*, in errori macroscopici (in *Das Fräulein von Scuderi* ad esempio il sostantivo «Muhme» viene reso con «cousin», il sintagma «weitläufig erzählen» con «raconter fort à la hâte» e «der erste dieser Art» con «le premier maître dans cette art»!)

Se ci atteniamo ai parametri valutativi enunciati da Berman la versione approntata da Loève-Veimars, oltre che al principio della poeticità, di cui ci siamo occupati poc'anzi, deroga anche a quello dell'eticità, in primo luogo perché essa è ben lungi dal mostrare un atteggiamento di scrupolosa aderenza nei confronti del testo di partenza, vista la disinvoltura con cui il traduttore modifica il proprio modello, ma anche e soprattutto perché egli occulta le manipolazioni effettuate dietro una parvenza di religioso rispetto dell'originale. Secondo lo studioso francese il traduttore ha « *tous les droits dès lors qu'il joue franc jeu* »¹, il che equivale a dire che la versione delle opere di Luciano di un Perrot d'Ablancourt, che rappresenta un perfetto esempio di *Belle Infidèle*, non può essere oggetto di riprovazione poiché il traduttore confessa apertamente di avere spinto la propria traduzione verso l'adattamento e, anziché dissimulare i tagli, le aggiunte e gli abbellimenti effettuati, li espone in tutta sincerità nelle prefazioni e nelle note.² Non così invece Loève-Veimars il quale, pur indulgendo alla medesima prassi traduttiva dei fautori di quelle traduzioni che si sono guadagnate lo scomodo appellativo di *Belles Infidèles*, si guarda bene dal mettere a nudo la reale strategia che presiede alle proprie scelte evitando accuratamente di denunciare le manomissioni effettuate. La divergenza tra Loève-Veimars e un Perrot d'Ablancourt deriva dal fatto che le loro traduzioni si inscrivono in un contesto storico-letterario un po' diverso: nei secoli XVII e XVIII la dottrina classica imperante, nel tentativo di trovare un compromesso tra la necessità di arricchire la letteratura autoctona preservandone al tempo stesso la purezza e l'integrità, prescrive ai traduttori di adeguare i testi stranieri alle regole e alle norme della lingua francese; il *translateur* di turno quindi non solo ha cura di intervenire sul testo di partenza per apportarvi delle migliorie ma, onde guadagnarsi la stima della critica e il plauso dei lettori, si preoccupa anche di dichiarare esplicitamente i cambiamenti effettuati sull'originale, improntato all'irregolarità e ad un

¹ A. Berman, *Pour une critique...*, op. cit., p.93.

² Cfr. *ibid.*, p.94.

deprecabile *goût barbare*.¹ Negli anni venti dell'Ottocento, benché l'estetica neoclassica sopravviva fino in piena epoca romantica, i modelli disciplinari di riferimento sono ufficialmente mutati e al traduttore viene ora richiesto di conformarsi ad una nuova estetica, che predica uno scrupoloso rispetto del testo originale. Loève-Veimars, in maniera analoga a numerosi letterati coevi, conduce una sapiente quanto occulta operazione di *francisisation* dei racconti hoffmanniani, avvalendosi delle medesime procedure utilizzate dai sostenitori della teoria classica dell'imitazione, pur presentando formalmente il suo testo come un prodotto moderno, che si richiama ai più recenti dettami in materia di traduzione letteraria, per non apparire anacronistico e obsoleto. Il traduttore di Hoffmann opera dunque un compromesso, mettendo a punto una strategia che coniuga esotizzazione e acclimatemento: a livello "superficiale" l'originale conserva intatto il suo "colore locale",² esibisce chiaramente le sue origini tedesche (da cui la messa in evidenza del nome dell'autore e la conservazione delle indicazioni spaziali originarie all'interno dei singoli racconti), tuttavia a livello "profondo" il testo di partenza viene assimilato ai testi letterari autoctoni e viene abilmente rimaneggiato sulla base dei precetti della poetica francese del *récit*.

Se ai predecessori seicenteschi o settecenteschi del traduttore dei *Contes fantastiques* è fatto obbligo di osservare i fondamenti della dottrina classica, ed è quindi naturale aspettarsi che nelle loro dichiarazioni di poetica gli interventi di manipolazione, lungi dall'essere negati, vengano non solo esplicitamente affermati ma addirittura ostentati, nell'epoca in cui si trova

¹ Atteggiamento che non è esente, al pari di quello di Loève-Veimars, da una certa ambiguità: formalmente i traduttori esprimono riprovazione nei confronti dello stile stravagante dell'autore straniero, in ossequio alle norme classiche, tuttavia i più audaci cercano anche di preservare, benché in forma poco appariscente, alcune delle irregolarità del testo di partenza (Prévost ad esempio sopprime diverse parti del *Gratissou* di Richardson, ma inserisce in nota quei passi che ha dovuto *élaguer* per ragioni di buon gusto).

² La scelta di conservare la dimensione "esotica" dell'originale risponde non solo al bisogno di adeguarsi -almeno formalmente- alla poetica traduttiva vigente dopo il 1815, onde non essere oggetto di disapprovazione da parte della critica ufficiale, ma anche alla volontà di soddisfare le richieste del pubblico, che prova un vivo interesse per i prodotti letterari stranieri (il traduttore non avrebbe avuto dunque alcuna ragione di occultare l'origine straniera del testo, vista l'attrazione che una simile etichetta esercita sui lettori coevi).

ad agire Loève-Veimars, la traduzione dinamica, pur venendo ancora praticata a livello diffuso, è però oggetto a livello di grande riprovazione a livello ufficiale, perciò è lecito attendersi che i traduttori che si riconoscono ancora in questo tipo di strategia si adoperino per celare il proprio reale *modus operandi*.

Non ce la sentiamo dunque di condividere appieno il punto di vista di Berman, il quale si esprime in termini di drastico e impietoso biasimo nei confronti delle traduzioni che disattendono il principio dell'eticità; se concordiamo con lo studioso circa la necessità di denunciare apertamente il processo di manomissione che è sotteso a versioni come quella di Loève-Veimars, ci pare tuttavia necessario tenere conto anche del contesto storico-letterario nel quale tale versione ha visto la luce, nel tentativo di identificare gli eventuali condizionamenti che l'orizzonte traduttivo possa avere esercitato sul traduttore, senza per questo volere adottare un atteggiamento superficialmente giustificazionista. Riteniamo pertanto che la profonda discrepanza che sussiste tra la posizione teorica difesa da Loève-Veimars e il progetto traduttivo da lui concretamente messo in opera non sia da considerarsi come un segno di cattiva fede da parte del traduttore, bensì sia sintomatico della delicata fase di passaggio che contraddistingue il sistema traduttivo autoctono dopo il 1815 il quale vede coesistere, in reciproca contrapposizione e concorrenza, la poetica canonica dell'esattezza e la teoria dell'imitazione, che in forma sotterranea continua a riscuotere grandi consensi, anche tra i più celebri letterati dell'epoca. Come abbiamo inoltre cercato di illustrare nel presente lavoro, è nostra opinione che il traduttore sia solo in parte responsabile della *défectivité* della sua versione e che i suoi "discutibili interventi" sull'originale siano da ascrivere solo in parte alla sua faciloneria e noncuranza; a nostro avviso essi originano invece per buona parte da una strategia ben concertata alla cui definizione hanno contribuito non solo il gusto e la formazione del traduttore, ma anche gli interessi dello stesso editore Renduel, che deve avere sollecitato Loève-Veimars a prestare grande attenzione alle aspettative del lettorato coevo.

Nonostante le sviste, gli errori di comprensione e certe scelte poco felici dettate dalla fretta di procedere, riteniamo dunque che l'immagine di Hoffmann proposta dai *Contes fantastiques* venga sostanzialmente plasmata alla luce dei dettami della poetica classica, che mette in primo piano i principi della chiarezza e dell'eleganza e che rifugge dagli ardimenti di tanta prosa straniera, inglese e tedesca in primo luogo (pensiamo in particolare a Laurence Sterne, a Jean-Paul e, naturalmente, allo stesso Hoffmann). La lettura distorta, fortemente schematica che Loève-Veimars propone di Hoffmann è evidentemente quella che meglio corrisponde alle esigenze del pubblico del 1830, per questo è destinata ad avere grande fortuna e lunga vita (forse anche troppo, direbbero i detrattori del nostro traduttore) in Francia. Loève-Veimars e il suo editore Renduel tuttavia non sono solo due uomini d'affari accorti e astuti che si adoperano affinché la loro arrischiata impresa produca i frutti sperati, ma anche due "avventurieri dello spirito" dotati di una straordinaria apertura mentale, due mediatori culturali di fine intelligenza le cui intuizioni concorrono a modificare il panorama letterario francese della prima metà del XIX secolo. Non possiamo dimenticare infatti che la versione approntata da Loève-Veimars, pur con tutti i suoi difetti e le sue evidenti imperfezioni, ha contribuito a lanciare in Francia la moda del *conte fantastique*, che apporta nuova linfa ad una letteratura che tanti critici e lettori giudicano ormai isterilita ed esangue. La rivelazione dell'opera di Hoffmann, che ingenera una serie di imitazioni su vasta scala nel panorama letterario *des années 1830*, esercita un impatto forte e duraturo soprattutto sulla produzione di alcuni dei più originali e più grandi autori della Francia romantica.¹ I letterati autoctoni apprezzano soprattutto la concezione hoffmanniana del *merveilleux naturel* e la tecnica narrativa del realismo descrittivo, che accondiscendono all'esigenza francese di verosimiglianza, qualità intrinseca della poetica hoffmanniana che, come abbiamo avuto modo di rilevare in più occasioni, è

¹ Per la questione della ricezione di Hoffmann in Francia si rimanda alla sezione bibliografica del primo capitolo (in particolare si segnala il già citato studio di Ute Klein, *Die produktive Rezeption E.T.A. Hoffmanns in Frankreich*).

a sua volta “potenziata” dal traduttore, il quale manipola sapientemente i racconti di Hoffmann per ripulirli di tutti quegli eccessi e quelle stravaganze che rischiano di sconvolgere il delicato gusto del pubblico francese.

Charles Nodier, che già prima del 1830 si interessa alla sfera del soprannaturale, è uno dei primi a mostrare un profondo interesse nei confronti del maestro d'oltreoceano messo alla moda dalla traduzione di Loève-Weimars; con lucidità e fine spirito critico egli mette in luce le peculiarità del fantastico, letteratura di frattura che dà voce all'inquietudine interiore dell'uomo moderno, al suo senso di inadeguatezza nei confronti di una realtà mortificante e deludente e al suo anelito verso la sfera dell'Ideale, verso il superiore regno del *Wunderbar*. Per Nodier il fantastico, che rappresenta una forma di reazione al monotono ripetersi dei temi e dei motivi derivati dalla tradizione classica, è destinato a diventare il “punto di partenza” di una nuova letteratura che sappia farsi portavoce dei nuovi bisogni e delle nuove aspirazioni dell'individuo, il quale è costretto a misurarsi con una società banale, cinica e materialista nella quale non si riconosce più:

«Quelle autre compensation promettez-vous à une âme (sic.) profondément navrée de l'expérience de la vie, quel autre avenir pourra-t-elle se préparer désormais dans l'angoisse de tant d'espérances déçues, que les révolutions emportent avec elles, je le demande à vous, hommes libres qui vendez aux maçons le cloître du cénobite, et qui portez la sape sous l'ermitage du solitaire, où il s'était réfugié à côté du nid de l'aigle ? [...] Que le monde positif vous appartienne irrévocablement, c'est un fait, et sans doute un bien; mais brisez, brisez cette chaîne honteuse du monde intellectuel, dont vous vous obstinez à garotter la pensée du poète. Il y a long-temps que nous avons eu, chacun à notre tour, notre bataille de Philippes ; et plusieurs ne l'ont pas attendue, je vous jure, pour se convaincre que la vérité n'était qu'un sophisme, et que la vertu n'était qu'un nom. Il faut à ceux-là une région inaccessible aux mouvemens (sic.) tumultueux de la foule pour y placer leur avenir. Cette région, c'est la foi pour ceux qui croient, l'idéal

pour ceux qui songent, et qui aiment mieux, à tout compenser, l'illusion que le doute. Et puis il faudrait bien, après tout, que le fantastique nous revînt, quelques efforts que l'on fasse pour le proscrire.»¹

Nodier accosta all'attività prettamente teorica² la stesura di numerosi racconti, nei quali costruisce un universo fantastico che si propone come alternativa appagante ad una realtà meschina, arida e soffocante; egli si lancia dunque nell'esplorazione della dimensione dell'irrazionale, indagando soprattutto gli anfratti oscuri della pazzia e del sogno che egli, in linea con Hoffmann, considera come stati privilegiati che dischiudono all'uomo le porte dell'immaginario, consentendogli di penetrare il "segreto del mondo". Il tema della pazzia ispira a Nodier non solo la celebre fiaba *La fée au miettes* (1832) ma anche, per limitarci qui ad un esempio particolarmente significativo in relazione al nostro studio, il racconto *Jean-François les Bas-Bleus* (1833), che indulge al *genre hoffmannesque* nel tema che lo informa e nella raffigurazione del personaggio centrale. Il protagonista del racconto infatti è una tipica figura hoffmanniana, che veste e si comporta in maniera bizzarra, peculiarità che gli vale il disprezzo e la derisione dei suoi conformisti e benpensanti concittadini, che lo considerano un povero pazzo. Costoro, nella loro limitatezza e meschinità, non si rendono conto che la stranezza di Jean-François les bas-Bleus, sorta di novello Krespel, cela in realtà straordinari poteri visionari che lo mettono in contatto con un'altra realtà, la quale rimane invece celata ai suoi razionali amici e conoscenti. In linea con il modello tedesco anche il racconto di Nodier offre un finale aperto e al lettore viene negata una spiegazione chiara e univoca: il narratore non scioglie infatti il mistero circa i poteri telepatici del protagonista, che sembrano originare da una strana commistione tra pratiche mesmeriche e patologia mentale. Quanto all'attrazione per il mondo del sogno, essa si estrinseca nelle prime

¹ Ch. Nodier, *Du fantastique...*, op. cit., pp.225-226.

² La riflessione teorica di Nodier sul fantastico confluisce sia nei saggi *Du fantastique en littérature* (1830) e *De quelques phénomènes du sommeil* (1831) che nelle prefazioni ai suoi racconti (particolarmente significativa è la seconda prefazione a *Smarra*).

produzioni, che in qualche modo preannunciano la voga del fantastico, come *Smarra* (1821) o *Trilby* (1822), ma anche negli scritti più maturi, come *M. Cazotte* (1836) e *Inès de las Sierras* (1838).

Anche Gérard de Nerval dev'essere annoverato tra i fervidi ammiratori dello scrittore tedesco, con i cui testi egli comincia a misurarsi fin dal 1831, anno in cui traduce il *Fantasiestück* intitolato *Die Abenteuer der Silvester-Nacht*.¹ Al pari degli altri letterati coevi che si cimentano con questo nuovo genere anche Nerval applica ai suoi racconti il principio serapiontico della *réalité dans le fantastique*, tracciando con precisione i contorni cronologici e spaziali della storia narrata, creando così quel substrato di apparente realismo che funge da necessaria premessa al prodursi del fantastico. Le sue storie, come quelle di Hoffmann, sono ambientate nel contesto di grandi città moderne, come Berlino (*Soirée d'automne*), Londra e Parigi (*Portrait du diable*); il lettore, rassicurato da un'atmosfera urbana che gli è familiare, assiste con stupore al progressivo processo di estraniamento di questa stessa realtà, nel momento in cui si realizza l'avvenimento fantastico. Nerval propone inoltre con una certa frequenza situazioni, motivi e personaggi tratti dai testi dello scrittore berlinese. Nieser, il protagonista di *La Sonate du diable*, è un eccellente costruttore di violini che con il Krespel hoffmanniano condivide la passione per la musica e una stravaganza che confina pericolosamente con la follia; al pari dell'originale consigliere, anche il personaggio nervaliano prova una morbosa gelosia nei confronti dell'avvenente figliola e veglia su di lei come un duro e severo carceriere.² Il giovane Eugène di *Portrait du diable* dal canto suo ricorda da vicino il Tragott di *Der Artushof*: anch'egli rinuncia infatti alla sua borghesisima professione (non già di commerciante bensì di medico) per inseguire la

¹ La situazione di Nerval è dunque un po' diversa da quella dei letterati coevi: anch'egli ha senz'altro inteso parlare per la prima volta di Hoffmann grazie al suo "scopritore" francese, Loève-Weimars, che introduce i suoi racconti in Francia nei primi mesi del 1829, tuttavia è poco probabile che l'autore di *Aurélia*, il quale ha una certa dimestichezza con il tedesco -tanto da tradurre lui stesso alcuni racconti hoffmanniani- abbia letto i racconti dello scrittore tedesco nella versione di Loève-Weimars (o quantomeno è suscettibile di avere accostato alla lettura dei *Contes fantastiques* una lettura personale, effettuata direttamente sull'originale).

² La protagonista femminile, la bella Esther, è però ben diversa dall'Antonie di Hoffmann, essendo priva del benché minimo talento musicale.

propria vocazione artistica; in questo suo percorso di crescita spirituale è accompagnato e guidato da Sir Thomas, che presenta non poche analogie con il Berklinger hoffmanniano. In *Le barbier de Goëtingue* la città tedesca di Gottinga è messa in subbuglio dall'arrivo nottetempo di un misterioso sconosciuto vestito di nero, con gli occhi che scintillano in maniera sinistra come quelli del diabolico avvocato Coppelius di *Der Sandmann*; l'inquietante figura del *Fremd* ricorre anche in altri scritti nervaliani, tra cui ricordiamo ad esempio *Nuit du 31 décembre*, che l'autore qualifica esplicitamente nel sottotitolo come *conte fantastique*. In modo analogo a Hoffmann e all'amico Nodier anche Nerval è un grande esploratore dei *Grenzphänomene*, in modo particolare della follia e delle visioni oniriche, stati alterati della coscienza che consentono di gettare uno sguardo nelle profondità della natura umana; la sua prova più alta in questo senso è rappresentata da *Aurélia* (1855), in cui l'io narrante offre una descrizione particolareggiata delle immagini allucinate che affollano la sua mente nei momenti di delirio.

Prosper Mérimée, pur facendo incursioni solo sporadiche nel fantastico, nel momento in cui si cimenta con questo genere produce racconti di mirabile fattura come la *Vénus d'Ille* e *Lokis*; in linea con il modello hoffmanniano l'evento fantastico nei suoi racconti scaturisce in seno a uno scenario "reale", di cui il narratore ricostruisce con dovizia di particolari i contorni: nella *Vénus d'Ille* è l'ambiente provinciale di una cittadina dei Pirenei, in *Lokis* invece la società arretrata, ai limiti del primitivo della Lituania. Dando prova di sapere padroneggiare con maestria le tecniche narrative e i procedimenti stilistici del fantastico à la Hoffmann Mérimée applica con estrema lucidità il principio della *Mehrdeutigkeit*, mantenendo il lettore in uno stato di costante esitazione, che perdura al di là della conclusione della storia: lasciando aperto il finale dei suoi racconti egli evita consapevolmente di offrire una spiegazione chiara e univoca del misterioso fenomeno narrato, affidando al lettore l'oneroso incarico di propendere per un'interpretazione razionale o irrazionale.

Nell'annoverare i letterati romantici francesi che maggiormente subiscono l'influenza dell'opera di Hoffmann non possiamo non fare un rapido cenno anche a George Sand, che confessa apertamente in più occasioni il proprio "debito" nei confronti dello scrittore berlinese; ricordiamo anzitutto il suo *Le secrétaire intime*, che si rifà ampiamente alla sezione dello *Chat Murr* consacrata alla figura tragica e dolente di Johann Kreisler, ma anche le visioni allucinate che affollano le pagine di *Consuelo* o de *La Comtesse de Rüdolstadt*, per non parlare dei numerosi adattamenti per la scena dei racconti di Hoffmann che la scrittrice propone con entusiasmo, nell'arco di un trentennio,¹ nel teatro privato della sua dimora di Nohant (per non citare che i più noti, *Daniel*, tratto da *Das Majorat*, *Le chant d'Antonia*, da *Rat Krespel* e *La nuit de Noël*, ispirato a alla fiaba *Meister Floh*).

Il romantico francese che maggiormente si lascia contagiare dalla voga dell'*hoffmannisme* però è senza dubbi Théophile Gautier, come dimostrano non solo le sue riflessioni teoretiche (lo scrittore compila infatti ben tre articoli, in tempi diversi, rispettivamente nel 1831, 1836 e 1851 sull'autore tedesco, a testimonianza del costante interesse nei confronti della sua opera)² ma anche la sua produzione letteraria fantastica; quest'ultima, pur annoverando anche altre fonti d'ispirazione illustri (come il *Faust* goethiano, i racconti di Achim von Arnim e l'opera di autori coevi come Balzac, Hugo e l'amico Nerval), è per buona parte tributaria delle concezioni e dei motivi dello scrittore d'oltrere, soprattutto nel lasso di tempo compreso tra il 1831 e il 1841. Quanto ai suoi racconti più maturi, Gautier dà prova di una certa emancipazione nei confronti dell'influenza hoffmanniana, pur rimanendo fedele allo scrittore berlinese, al quale continua a fare riferimento nei suoi scritti tramite le procedure dell'allusione e dell'intertestualità. L'influsso più evidente dello scrittore tedesco è percepibile nella concezione stessa del fantastico: al pari di Hoffmann anche Gautier, che è uno dei suoi primi e più lungimiranti critici

¹ Dal 1836 al 1864.

² Cfr. M. Eigeldinger, *Introduction*, in T. Gautier, *Récits fantastiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, pp.17-42.

e che proprio nel *réalisme fantastique* individua una delle principali cause del suo successo in Francia, descrive con grande attenzione gli oggetti, le circostanze e i luoghi nei quali fa la sua comparsa l'inspiegabile, cercando così di compensare il ricorso al soprannaturale e al mistero con la solidità, la concretezza dello scenario nel quale la vicenda ha luogo. Il primo racconto che si iscrive nella tradizione hoffmanniana è *La Cafetière* (1831), che narra l'evento incredibile di cui è protagonista un giovane uomo (il quale non a caso si chiama Théodore) durante la notte che questi trascorre nella tenuta di un signore di campagna normanno di cui è ospite. Questa la descrizione che fa Gautier della stanza in cui Théodore giace in completa solitudine, in preda a cupi presentimenti, negli attimi che precedono immediatamente il prodursi del fatto fantastico (il tramutarsi di una caffettiera in una bellissima fanciulla):

«Le feu qui flambait jetait des reflets rougeâtres dans l'appartement, de sorte qu'on pouvait sans peine distinguer les personnages de la tapisserie et les figures des portraits enfumés pendus à la muraille. C'étaient les aïeux de notre hôte, des cavaliers bardés de fer, des conseillers en perruque, de belles dames au visage fardé et aux cheveux poudrés à blanc, tenant une rose à la main. Tout à coup le feu prit un étrange degré d'activité ; une lueur blafarde illumina la chambre, et je vis clairement que ce que j'avais pris pour de vaines peintures était la réalité ; car les prunelles de ces êtres encadrés remuaient, scintillaient d'une façon singulière ; leurs lèvres s'ouvraient et se fermaient comme des lèvres de gens qui parlent, mais je n'entendais rien que le tic-tac de la pendule et le sifflement de la bise d'automne.»¹

L'atmosfera inquietante del luogo, prodotta dal sordo rumore del vento che soffia minaccioso e dal bagliore fioco e tremulo delle fiamme del camino che sembrano animare i ritratti degli antenati appesi alle pareti, non può non evocare al lettore la scena iniziale di *Le majorat*, quella che prelude all'apparizione dello spettro di Daniel. Gautier, nel tratteggiare la scena di

¹ Th. Gautier, *La Cafetière*, in *Récits fantastiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, pp.56-57.

cui sopra, deve avere avuto chiara alla mente l'immagine del Théodore hoffmanniano che in attesa di andare a dormire trascorre la serata in una sala vuota del vecchio castello di R...sitten, decorata da pitture di un colore cupo e da imponenti quadri raffiguranti uomini e animali, che al riflesso del fuoco e della luce della luna comunicano all'esterrefatto protagonista la strana l'impressione di muoversi:

«Je me trouvai donc seul dans la haute et vaste salle. La neige avait cessé de tomber, la tempête de mugir, et le disque de la lune brillait à travers les larges fenêtres cintrées, et éclairait d'une manière magique tous les sombres recoins de cette singulière construction, où ne pouvait pas pénétrer la clarté de ma bougie et celle du foyer. Comme on le voit souvent dans les vieux châteaux, les murailles et le plafond de la salle étaient décorés, à l'ancienne manière, de peintures fantastiques et d'arabesques dorés. Au milieu de grands tableaux, représentant des chasses aux loups et aux ours, s'avançaient en relief des figures d'hommes et d'animaux, découpées en bois, et peintes de diverses couleurs, auxquelles le reflet du feu et celui de la lune donnaient une singulière vérité. Entre les tableaux, on avait placé les portraits de grandeur naturelle des anciens barons en costume de chasse. Tous ces ornements portaient la teinte sombre que donne le temps [...]»¹

Il finale della storia rispetta la principale regola del fantastico *à la Hoffmann*, negando una spiegazione univoca alla strana vicenda vissuta dal protagonista.²

La medesima struttura viene poi ripresa anche nei racconti successivi, come *Omphale* (1834) e *Le pied de momie* (1940), che mettono anche in scena la figura del *Sonderling*, personaggio tipicamente hoffmanniano cui spetta il compito di iniziare il protagonista al mondo del *Wunderbar*. In *Le pied de momie* ad esempio questo ruolo è ricoperto da un venditore di anticaglie il

¹ E.T.A. Hoffmann, *Le majorat*, p.64.

² Théodore per un attimo si convince di avere solo sognato, ma poco dopo è costretto a ricredersi: egli scopre infatti che la sconosciuta fanciulla che è apparsa davanti a lui durante la notte è la sorella di uno dei suoi compagni di viaggio, morta due anni prima. Egli si vede dunque costretto a deporre la razionale e rassicurante ipotesi onirica e ad arrendersi all'evidenza di essere misteriosamente penetrato, per qualche breve istante, in una dimensione sovrumana.

quale, con il suo enigmatico comportamento e il suo abbigliamento fuori moda, sembra provenire da una dimensione fuori dal tempo. Citiamo come ultimo esempio di questa rapida carrellata il celebre racconto *La morte amoureuse* (1836) il quale, oltre a riprendere un tema caro all'autore qual è il rapporto d'amore tra un uomo in carne ed ossa ed una donna morta, è per intero giocato sul motivo hoffmanniano del *Doppelsein*: il protagonista, in maniera analoga al Cardillac di *Das Fräulein von Scuderi*, conduce una duplice esistenza, continuamente scisso tra il suo lato notturno e la sua personalità diurna e la narrazione si muove ambigualmente, dall'inizio alla fine, sul sottile confine tra sogno e realtà, evitando di proporre al lettore una soluzione chiara e definita dei misteriosi eventi descritti.¹ Per alcuni anni si assiste dunque in Francia ad un vero e proprio *vertige fantastique*, fenomeno curioso che coinvolge non solamente l'ambito letterario ma anche quello musicale e pittorico e di cui è almeno in parte responsabile il traduttore di Hoffmann grazie alla risonanza prodotta dai suoi *Contes fantastiques*.

Loève-Veimars lancia una grande provocazione quando decide di far conoscere ai suoi razionalissimi connazionali un autore come Hoffmann, che all'indomani della pubblicazione dei suoi primi scritti viene tacciato di stravaganza persino in patria; con un'ambiguità che gli è propria, egli promuove un superamento della tradizione classica servendosi degli stilemi di questa stessa tradizione, forse consapevole del fatto che la *francisisation* dell'originale rappresenti il prezzo da pagare per favorire la penetrazione di

¹ Ci teniamo a puntualizzare che questo nostro rapido excursus intende semplicemente evidenziare quanto il genere nuovo del *conte fantastique*, acclimatato nella Francia romantica dalla traduzione di Loève-Veimars, abbia avuto un significativo impatto sulla letteratura autoctona di quegli anni, non solo per il numero esorbitante di imitazioni che ingenera, ma anche e soprattutto perché viene praticato con risultati eccellenti dagli scrittori più rappresentativi della *nouvelle école*. Sarebbe interessante verificare se e in che misura l'immagine di Hoffmann veicolata dalla traduzione di Loève-Veimars abbia inciso su ogni singolo autore che si è confrontato con il *genre hoffmannesque*, lavoro che richiederebbe un'analisi comparata sistematica tra i testi dei suddetti scrittori e la versione francese di Loève-Veimars. Un simile studio, che esula dai confini della presente ricerca, dovrebbe inoltre tenere conto delle altre traduzioni francesi coeve dei racconti di Hoffmann, benché la loro popolarità sia stata più circoscritta rispetto a quella approntata da Loève-Veimars.

un autore così audace nella patria di Voltaire e Cartesio. Il mondano e avventuriero Loève brama di “varcare la soglia”, ma è sempre pronto ad arretrare e a ritornare sui propri passi se scopre che l’universo che si cela al di là è troppo enigmatico, inquietante e spaventoso, troppo fantastico insomma.

APPENDICI

Cronologia dei racconti di Hoffmann tradotti da Loève-Weimars (1829-1836)

Segue l'elenco cronologico delle traduzioni pubblicate da Loève-Weimars in rivista e in volume (le due edizioni Renduel, del 1829-1833 e del 1832-1836).

I. Traduzioni di Loève-Weimars apparse in rivista:

Data pubblicazione	Rivista o quotidiano	Titolo racconto	Titolo originale tedesco
14 juin 1829	«Revue de Paris»	<i>Gluck</i>	<i>Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809</i>
12 juillet 1829	«Revue de Paris»	<i>Souvenir du siège de Dresde</i>	<i>Erscheinungen</i>
17 août 1829	«Revue de Paris»	<i>La cour d'Artus</i>	<i>Der Artushof</i>
13 septembre 1829	«Revue de Paris»	<i>Don Juan</i>	<i>Don Juan. Eine fabelhafte Gegebenheit die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen</i>
7 et 14 novembre 1829	«Mercure de France au XIX siècle»	<i>Salvator Rosa</i> (deux extraits)	<i>Signor Formica. Eine Novelle</i>
6 décembre 1829	«Revue de Paris»	<i>Zacharias Werner</i>	<i>Zacharias Werner</i>
27 février 1830	«Mercure de France au XIX siècle»	<i>Mademoiselle de Scudéry</i> (extrait)	<i>Das Fräulein von Scuderi</i>
24 mars 1830	«Globe»	<i>Zacharias Werner</i>	<i>Zacharias Werner</i>
6 mars 1830	«Mercure de France au XIX siècle»	<i>Mademoiselle de Scudéry</i>	<i>Das Fräulein von Scuderi</i>

		(extrait)	
10 mars 1830	«Voleur»	<i>Mademoiselle de Scudéry</i> (extrait)	<i>Das Fräulein von Scuderi</i>
14 mars 1830	«Pirate»	<i>Mademoiselle de Scudéry</i> (extrait)	<i>Das Fräulein von Scuderi</i>
3 avril 1830	«Mercure des salons»	<i>Le siège de Dresde</i>	<i>Erscheinungen</i>
15 juin 1830	«Mémorial de la Scarpe»	<i>Agafia</i>	<i>Erscheinungen</i>
13 novembre 1830	«Mercure des salons»	<i>Le Diable</i>	<i>Nachricht aus dem Leben eines unbekannten Mannes</i>
29 novembre 1830	«Voleur»	<i>Le Diable</i>	<i>Nachricht aus dem Leben eines unbekannten Mannes</i>
2 décembre 1830	«Mémorial de la Scarpe»	<i>Le Diable</i>	<i>Nachricht aus dem Leben eines unbekannten Mannes</i>
7 décembre 1830	«Globe»	<i>La maison déserte</i> (extrait)	<i>Das öde Haus</i>
19 décembre 1830	«Cabinet de lecture»	<i>Le Diable</i>	<i>Nachricht aus dem Leben eines unbekannten Mannes</i>
17 avril 1831	«Artiste»	<i>La leçon de violon</i>	<i>Der Baron von B.</i>
15 octobre 1831	«Voleur»	<i>Agafia</i>	<i>Erscheinungen</i>
25 septembre 1835	«Littérateur universel»	<i>Chat Murr</i> (extrait)	<i>Kater Murr</i>
17 novembre 1836	«Artiste»	<i>L'église des jésuites</i>	<i>Die Jesuitenkirche in G.</i>

II. “Prima edizione” delle *Œuvres complètes* (edizione detta del 1830-1833)

[*Œuvres complètes* de E.T. A. Hoffmann. *Contes fantastiques* de E.T.A. Hoffmann traduits de l'allemand par M. Loève-Weimars traducteur de Van

der Velde et de Zschokke, et précédés d'une notice historique sur Hoffmann par Walter Scott , Paris, Renduel, 1830]

Prima *livraison* (novembre 1829) : volumi I-IV (*Contes fantastiques*)

NumeroTomo	Titolo racconto	Titolo originale tedesco
Tome I	[«Préface»] de Loève-Veimars «Sur Hoffmann et les compositions fantastiques» (W. Scott) <i>Le Majorat</i> <i>Le Sanctus</i>	 <i>Das Majorat</i> <i>Das Sanctus</i>
Tome II	<i>Salvator Rosa</i> <i>La vie d'artiste</i>	<i>Signor Formica</i> <i>Die Fermate</i>
Tome III	<i>Le violon de Crémone</i> <i>Marino Falieri</i> <i>Le bonheur au jeu</i>	<i>Rat Krespel</i> <i>Doge und Dogaresse</i> <i>Spielerglück</i>
Tome IV	<i>Le choix d'une fiancée</i> <i>Le specte fiancée</i> (preceduto da un «avis du traducteur» e seguito da una nota sui nomi di Hoffmann)	<i>Die Brautwahl</i> <i>Der unheimliche Gast</i>

Seconda *livraison* (maggio 1830): volumi V-VIII

Tome V	«Préface» <i>Mademoiselle de Scudéry</i> «Note d'Hoffmann» <i>Zacharias Werner</i>	 <i>Das Fräulein von Scuderi</i> <i>Zacharias Werner</i>
Tome VI	«Préface» (Hoffmann) <i>Maître Martin le tonnelier et ses apprentis</i> <i>L'église des jésuites</i>	 <i>Meister Martin der Kűfner und seine Gesellen</i> <i>Die Jesuitenkirche in G.</i>

Tome VII	<i>Maître Floh</i>	<i>Meister Floh</i>
Tome VIII	<i>L'Homme au sable</i> <i>La cour d'Artus</i> <i>Don Juan</i> <i>Gluck</i> <i>Agafia</i>	<i>Der Sandmann</i> <i>Der Artushof</i> <i>Don Juan. Eine fabelhafte Gegebenheit die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen</i> <i>Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809</i> <i>Erscheinungen</i>

Terza *livraison*: (maggio 1830) Volumi IX-XII

Tomes IX-XI	<i>Les contemplations du chat Murr</i>	<i>Lebensansichten des Katers Murr</i>
Tome XII	<i>Les souffrances musicales du maître de chapelle Jean Kreisler</i>	<i>Kreislers musikalische Leiden</i>

Quarta *livraison*: (ottobre 1830) Volumi XIII-XVI (*Contes nocturnes*)

[*Œuvres complètes d'Hoffmann. Contes nocturnes d'E.T.A. Hoffmann*, Paris, Renduel, 1830]

Tome XIII	<i>Les maîtres-chanteurs</i> <i>La maison déserte</i> <i>Le Diable</i>	<i>Der Kampf der Sänger</i> <i>Das öde Haus</i> <i>Nachricht aus dem Leben eines unbekannten Mannes</i>
Tome XIV	<i>Ignace Denner</i> <i>Le vœu</i>	<i>Ignaz Denner</i> <i>Das Gelübde</i>
Tome XV	<i>Maître Jean Wacht le charpentier</i> <i>Le cœur de pierre</i>	<i>Meister Johannes Wacht</i> <i>Das steinerne Herz</i>
Tome XVI	<i>Le botaniste</i> <i>Les brigands</i>	<i>Datura Fastuosa</i> <i>Die Räuber</i>

Quinta livraison (ottobre 1833) : Volumi XVII-XX (*Contes et fantaisies*)
 [Œuvres complètes de E.T.A. Hoffmann. *Contes et fantaisies* de E.T.A. Hoffmann, Paris, Renduel, 1833]

Tome XVII	<i>Les Mines de Falun</i> <i>Les Ménechmes</i>	<i>Die Bergwerke zu Falun</i> <i>Die Doppelgänger</i>
Tome XVIII	<i>L'enfant étranger</i> <i>Le Casse-noisette</i>	<i>Das fremde Kind</i> <i>Nußnacker und Mausekönig</i>
Tome XIX	<i>Kreisleriana</i>	<i>Kreisleriana</i>
Tome XX	<i>La vie de E.T.A. Hoffmann, d'après les documens originaux, par le traducteur de ses œuvres</i> (1833)	

III. Ristampa (o seconda edizione) delle Œuvres complètes (1832-1836)
 [Œuvres complètes de E.T.A. Hoffmann. *Contes fantastiques*. Réimpression. Paris, Renduel, 1832]
 (Volumi I-IV)

Tome I	[«Préface»] de Loève-Weimars «Sur Hoffmann et les compositions fantastiques» (W. Scott) <i>Le Majorat</i> <i>Le Sanctus</i>	 <i>Das Majorat</i> <i>Das Sanctus</i>
Tome II	<i>Salvator Rosa</i> <i>La vie d'artiste</i> <i>La leçon de violon</i>	<i>Signor Formica</i> <i>Die Fermate</i> <i>Der Baron von B.</i>
Tome III	<i>Le violon de Crémone</i> <i>Marino Falieri</i>	<i>Rat Krespel</i> <i>Doge und Dogaresse</i>

	<i>Le bonheur au jeu</i>	<i>Spielerglück</i>
Tome IV	<i>Le choix d'une fiancée</i> <i>Le spectre fiancée</i>	<i>Die Brautwahl</i> <i>Der unheimliche Gast</i>

Œuvres complètes de E.T.A. Hoffmann. *Contes fantastiques*. Deuxième édition, Paris, Renduel, 1836
(Volumi V-VIII)

Tome V	«Préface» <i>Mademoiselle de Scudéry</i> «Note d'Hoffmann» <i>Zacharias Werner</i>	<i>Das Fräulein von Scuderi</i> <i>Zacharias Werner</i>
Tome VI	«Préface» (Hoffmann) <i>Maître Martin le tonnelier et ses apprentis</i> <i>L'église des jésuites</i>	<i>Meister Martin der Kűfner und seine Gesellen</i> <i>Die Jesuitenkirche in G.</i>
Tome VII	<i>Maître Floh</i>	<i>Meister Floh</i>
Tome VIII	<i>L'Homme au sable</i> <i>La cour d'Artus</i> <i>Don Juan</i> <i>Gluck</i> <i>Agafia</i>	<i>Der Sandmann</i> <i>Der Artushof</i> <i>Don Juan. Eine fabelhafte Gegebenheit die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen</i> <i>Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809</i> <i>Erscheinungen</i>

Annonces de parution dei Contes fantastiques

Proponiamo qui di seguito, a titolo di esempio, la riproduzione di alcuni annunci apparsi nelle riviste e nei quotidiani dell'epoca.

«Quotidienne», 4 décembre 1829

LIBRAIRIE.

EN VENTE :

**CONTES
FANTASTIQUES**

DE E. T. A. HOFFMANN,
Traduits de l'allemand
PAR M. LOÈVE VEIMARS ;
ET PRÉCÉDÉS
D'UNE NOTICE SUR HOFFMANN
PAR WALTER SCOTT.

4 Vol. in-12, papier satiné et vignette. Prix : 12 f.

CHEZ EUGÈNE RENDUEL,
RUE DES GRANDS-AUGUSTINS, N° 22. (3721)

«Constitutionnel», 7 décembre 1829

EN VENTE :

**CONTES
FANTASTIQUES,**

DE E. T. A. HOFFMANN.

TRADUITS DE L'ALLEMAND PAR LOEVE-VEIMARS,
Et précédés d'une Notice historique sur Hoffmann,
PAR WALTER-SCOTT.

Quatre volumes in-12, papier satiné, avec une vignette.

PRIX, 12 FR.

Chez Eugène RENDUEL, rue des Grands-Augustins, n. 22.

religieuses ; et à chaque période, le tableau des mœurs, des usages et des progrès de la civilisation ;
Ouvrage du 89 ouvrages
Représentant divers Plans de Paris, ses Monumens et Edifices principaux ;
PAR J. A. DULAURE.
QUATRIÈME ÉDITION.
Dix vol. in-8° et Atlas in-4°, papier fin satiné, couverture imprimée.
Prix du volume : 9 fr.
Il en sera mis en vente un volume tous les quinze jours. L'ouvrage étant terminé, MM. les souscripteurs seront à même d'en retirer un ou plusieurs à la fois. L'Atlas sera délivré gratis avec la dernière livraison. Le premier vol. est en vente. Passé le 1^{er} mai prochain, le prix de chaque volume sera porté à 12 fr.
ON SOUSCRIT À PARIS, SANS RIEN PAYER D'AVANCE,
CHEZ DELAROCHE JEUNE, LIBRAIRE,
Boulevard Poissonnière, n° 15, vis-à-vis le jardin Rougemont.
On trouve chez le même libraire tous les ouvrages annoncés par les journaux, et au même prix. (1061)
EUGÈNE RENDUEL, LIBRAIRE, rue des Grands-Augustins, n° 22
EN VENTE AUJOURD'HUI
LA SECONDE LIVRAISON DES
Contes Fantastiques
DE E. T. A. HOFFMANN,
FAISANT PARTIE DE SES OEUVRES COMPLÈTES,
TRANSCRITES PAR M. LOÈVE-VEIMARS.
Cette livraison contient : Le Sablier. — La Cour d'Artus. — D. Joan. — Glück. — Agafu. — M^{lle} de Scudéry. — Zacharias
Werner. — Maître Martin le tonnelier et ses apprentis. — L'Eglise des Jésuites. — Maître Floh, sept aventures.
Quatre vol. in-12, papier fin satiné, vignettes. Prix : 12 fr. et 14 fr. par la poste.
La 5^e livraison est sous presse. (1066)
CHEZ M^{re} CHARLES-BÉCHET,
Quai des Augustins, n° 57 et 59.
COURS
THEORIQUE ET PRATIQUE,
OU
CACOGRAPHIE
DE PRINCIPES
DE M. CH. MARTIN,
Membre correspondant de l'Académie grammaticale de Paris, maître de pension à Fesieux (Aube).
DEUXIÈME ÉDITION.
Opinion de M. Marle, membre de l'Athénée des Sciences et de plusieurs Sociétés savantes, rédacteur du Journal Grammatical.
Paris, 30 septembre 1830.
Monsieur,
Frappé des vices dont fourmillent nos cacographies, vous avez fondé la vôtre sur un plan vraiment nouveau, et qui promet d'heureux fruits pour l'enseignement de la langue française. Vous avez apporté dans votre ouvrage une foule de procédés particuliers dont l'expérience prouvera l'efficacité. Les règles des participes, si mal présentées jusqu'ici, sont claires et succinctes ; elles se montrent avec un caractère de facilité qui mettra à même les enfans les plus jeunes de surmonter sans peine les difficultés que présentait autrefois l'étude de cette branche de la grammaire.
En publiant votre *Cours théorique et pratique*, ou *Cacographie de Principes*, vous avez rendu un véritable service à l'enseignement primaire.
Recevez, etc.
Signé MARLE. (1068)

«Constitutionnel», 21 mars 1830

EUGÈNE RENDUEL, RUE DES GRANDS-AUGUSTINS, N. 22.
EN VENTE AUJOURD'HUI :

CONTES FANTASTIQUES
DE E. T. A. HOFFMANN,
FAISANT PARTIE DE SES ŒUVRES COMPLÈTES,
TRADUITES PAR M. LOÈVE-VEIMARS.

Seconde livraison :

Contenant : le Sablier. — La Cour d'Artus. — Don Juan. — Gluck.
— Agafia. — M^{lle} de Scudéry. — Zacharias Werner. — Maître
Martin le Tonnelier et ses Apprentis. — L'Eglise des
Jésuites. — Maître Floh, sept aventures.

Quatre volumes in-douze, papier fin satiné, vignettes, 12 francs.
La troisiÈme livraison est sous presse. 1038.

«Figaro», 15 avril 1833

Librairie d'Eugène Renduel,
Rue des Grands-Augustins, n. 22.

PUBLICATION NOUVELLE,
EXTRAIT DU CATALOGUE :

<p>Jules Lacroix.</p> <p>—</p> <p>UNE GROSSESSE,</p> <p><small>4 vol. in-8.</small></p> <p>—</p> <p>Eugène Chapus.</p> <p>—</p> <p>LA</p> <p>CARTE JAUNE,</p> <p><small>roman de Paris. 2 vol. in-8.</small></p>	<p>James.</p> <p>—</p> <p>DELORME,</p> <p><small>traduit par DEPEAUCONFRET. 2 vol. in-8.</small></p> <p>—</p> <p>E. T. A. Hoffmann.</p> <p>—</p> <p>CONTES</p> <p>Et Fantaisies,</p> <p><small>4 vol. in-12, 5^e livraison, suivie de la VIE d'HOFFMANN, par LOËVE-VE-MARS, et d'un portrait d'après nature, par Dupont.</small></p>
---	---

«Figaro», 16 avril 1833

Librairie d'Eugène Renduel,
Rue des Grands-Augustins, n. 22.

PUBLICATION NOUVELLE,
EXTRAIT DU CATALOGUE:

Œuvres Complètes
DE E. A. T. HOFFMANN,
Contes Fantastiques;
Contes Nocturnes; Fantaisies à la manière de Callot,
Romans, Dialogues, Essais, etc.

TRADUITS DE L'ALLEMAND
PAR A. LOÈVE-WEIMARS.

CONTES FANTASTIQUES <i>Première Livraison. — Rempression.</i> Le Majorat — Le Sanctus — Salvator Rosa — La Vie d'Artiste — Le Violon de Crimée — La Leçon de Violon — Marino Faliero — Le Bonheur au Jeu — Le Châta d'une fiancée — Le Spectre fiancé. <i>Deuxième Livraison.</i> Le Soldat — La Gour d'Arx — Don Juan — Clara — Agafia — Made-moiselle de Seudery — Zacharias Werner — Maître Martin le tonnelier et ses apprentis — L'Eglise des Jésuites — Maître Floh, sept aventures.	<i>Troisième Livraison.</i> Les Contemplations du chat Murr, entendues accidentellement de la Bibliothèque du maître de Chapelle Jess Kremler, suivies de ses Souffrances musicales. <i>Quatrième Livraison.</i> CONTES NOCTURNES. Les maîtres Chanteurs — La Maison déserte. — Le Diable. — Ignace D'anner. — Le Vain. — Maître Jean Watch le charpentier. — Le Cour de pierre. — Le Botaniste. — Les Brigands, aventures de deux amis dans un château de Bohême.
---	---

«Temps», 18 octobre 1833¹

**DE LA POLITIQUE
ET DU COMMERCE
DES
PEUPLES DE L'ANTIQUITÉ,**
PAR A. H. L. HEEREN,
Professeur d'histoire à l'Université de Göttingue,
Membre associé de l'Institut de France (Académie des
inscriptions et belles-lettres), etc., etc.
TRADUIT DE L'ALLEMAND.
Sur la quatrième et dernière édition, enrichie de cartes, de
plans et de notes inédites de l'auteur.
PAR W. SUCKAU.
8 volumes in-8. — Prix de chaque, 7 fr. — Les cinq premiers
sont en vente. (318-7524)

LIBRAIRIE D'EUGÈNE RENDUEL,
Rue des Grands-Augustins, 22.

Nouvelle publication.
E. T. A. HOFFMANN.
CINQUIÈME LIVRAISON.
CONTES ET FANTAISIES.
4 volumes in-12, comprenant la Vie d'Hoffmann, par Loève-
Veinars, et un portrait d'après nature, gravé sur acier.
Prix : 12 francs. (.....)

REMÈDE AUTORISÉ
Le célèbre DECOCTUM DE GAYAC, le plus vanté et le plus sûr des
médicaments connus contre les *maladies secrètes*, se trouve toujours
chez WERY, rue Michel-le-Comte, n. 36, à Paris. 10 fr. la bouteille; trois
suffisent aux cas ordinaires. Mandat par la poste (Affranchir.) (252-65)

CONSULTATIONS GRATUITES.
Nouveau traitement végétal
BALSAMIQUE ET DÉPURATIF
pour la guérison radicale des *maladies secrètes*, récentes ou ancien-
nes, en 5 à 8 jours. Ce traitement, peu coûteux, se fait très facile-
ment, sans tisane ni régime sévère, et sans se déranger de ses occupa-
tions. S'adresser à la pharmacie brevetée du roi, rue de la Monnaie, n. 9,
près le Pont-Neuf, à Paris, où l'on trouve aussi le nouveau traitement
DÉPURATIF ANTI-DARTREUX pour la guérison prompte et radicale des
DARTRES sans la moindre répercussion. (10-7510)

MOUTARDE BLANCHE EN GRAINS,
Qui purifie étonnamment le sang en purgeant toutes humeurs vic-
ciées et tout virus quelconque et qui opère ainsi des guérisons de tou-
tes maladies humorales, secrètes ou non, de toutes affections dites du
sang et des nerfs, et enfin de toutes douleurs en général, ce qui prouve
que toutes sont causées par ces humeurs viciées, qui altèrent la pureté
du sang, et que le sang dépose en circulant dans toutes les parties du
corps. (Opinion de plusieurs praticiens célèbres.)
Graine, 1 fr. la livre. Ouvrage, 1 fr. 50 c. Chez Didot, Palais-Royal, ga-
lerie d'Orléans, n. 32. (183-159)

¹ Da notare come l'annuncio della traduzione dei racconti di Hoffmann figurò accanto ad inserzioni di vario genere, come ad esempio quelle che pubblicizzano rimedi per malattie e disturbi fisici.

«Quotidienne», 22 octobre 1833¹

LIBRAIRIE DE EUGÈNE RENDUEL, RUE DES GRANDS-AUGUSTINS, N° 22.	
NOUVELLE PUBLICATION.	
E. T. A. HOFFMANN,	
CINQUIÈME LIVRAISON, CONTES ET FANTAISIES.	
Quatre vol. in-12, comprenant la Vie d'Hoffmann, par LOËVE VEIMANS, et un beau portrait d'après nature, gravé sur acier. — Prix : 12 francs. 1333	
<hr/>	
LIBRAIRIE DE DUMONT, PALAIS-ROYAL, N° 88, AU SALON LITTÉRAIRE.	
EN VENTE :	
LE PORT DE CRETEIL,	
Par FRÉDÉRIC SOULIÉ, auteur des <i>Deux Cadavres</i> .	
Deux volumes in-8°. — Prix : 15 fr. 1373	

A VENDRE ou A LOUER présentement, un grand Hôtel, avec beau jardin, situé à Paris, dans le faub. Saint-Germain, consistant en appartemens de maître, grands salons de réception et autres dépendances, pouvant convenir à une nombreuse famille ou à une administration. S'adresser, pour avoir de plus amples renseignements, à M ^r Casimir Noel, notaire à Paris, rue de la Paix, n. 12. 1336	A VENDRE , 500 fr. Mobilier, Secrétaire, Commode, Lit, Table de nuit, Table de jeu, Table de salon, 6 Chaises; 200 fr. Pendule, Vases, Flambeaux. S'adr. rue Traversière St-Honoré, n. 41. 1251
GRAINE DE MOUTARDE BLANCHE,	
Qui améliore beaucoup les digestions, qui est infatigable contre la constipation, qui purifie et clarifie le sang en purgeant les humeurs vicieuses, et qui opère ainsi des prodiges, qui prouvent incontestablement qu'en améliorant les digestions, en tenant le corps libre et en purifiant le sang, on combat toutes maladies causées par le sang dont la pureté est altérée par les humeurs vicieuses, ainsi que toutes douleurs en général. Au nom de la raison et de votre propre intérêt, essayez pendant quelques jours à doses qui purgent, vous tous qui avez à combattre ou à prévenir une maladie ou indisposition quelconque, et vous aurez bientôt la preuve de cette grande vérité, qui	

¹ Anche in questo caso l'annuncio della pubblicazione della traduzione di Hoffmann figura insieme ad annunci di vario tipo, relativi alle più disparate questioni di vita quotidiana (annunci immobiliari, vendita di mobilio usato, prodotti medicamentosi).

I cataloghi della *librairie* Renduel

Gli editori del XIX secolo fanno stampare regolarmente dei cataloghi, in cui sono indicate le opere che costituiscono il fondo stesso della *librairie*, generalmente ripartire per generi o per disciplina; all'interno degli stessi vengono indicate anche le opere in corso di stampa, destinate ad apparire sul mercato in tempi brevi e le opere *en souscription*. Tali cataloghi vengono periodicamente aggiornati, per potervi inserire le ultime e più recenti pubblicazioni che la *maison* in questione mette a disposizione. Normalmente la loro distribuzione avviene secondo due modalità principali: vengono inviati regolarmente agli abbonati, oppure affidati ai *commis voyageurs* i quali, da buoni e abili imbonitori, decantano agli eventuali acquirenti i meriti e le qualità dei libri indicati nelle pagine del catalogo¹. Per il periodo romantico si registra in generale una situazione non particolarmente rosea dal punto di vista della conservazione: i cataloghi dell'epoca sono per buona parte scomparsi, perciò il materiale a nostra disposizione è piuttosto esiguo.

Questo stato di cose è valevole anche nel caso di Renduel, di cui esistono solo quattro cataloghi, conservati presso la Bibliothèque nationale de France, nel fondo 8° Q.10 B, e tuttora inediti, che riproduciamo qui di seguito.

Il primo catalogo che qui proponiamo è del settembre 1832; è formato da 19 pagine numerate e presenta una ben definita suddivisione: nelle prime sette pagine vengono indicate le opere di tre autori di successo, Hugo, Nodier e Le Bibliophile Jacob (alias Paul Lacroix); segue un lungo elenco delle pubblicazioni più recenti («publications nouvelles»), che includono soprattutto testi di narrativa, ma anche il *Cours d'archéologie* di Raoul-Rochette. Come si può ben notare, uno spazio cospicuo è riservato ad uno

¹ N. Felkay, op. cit., pp.61-63.

dei grandi successi della *maison*, i *Contes fantastiques* di Hoffmann, di cui viene indicato nel dettaglio il contenuto di ciascuna *livraison*. Le poche righe di didascalia che presentano e introducono l'opera fungono da propaganda indiretta: viene infatti designato a chiare lettere il traduttore dei racconti, il celebre e stimato Loève-Veimars, il cui nome è una garanzia di buona riuscita e di qualità, inoltre il contenuto dei volumi è descritto con un certo spirito di esagerazione: il lettore attento e scrupoloso durerà fatica a trovare nelle *Oeuvres complètes* in questione i «dialogues» e gli «essais» che qui vengono indicati! La sezione successiva è esclusivamente riservata al genere del romanzo, ed include opere di dubbia qualità come *L'Homme blanc des rochers* di Toulotte, quanto testi tradotti dal portoghese come *Caramuru*, di José di Santa Rita Durao, e *Palmerin d'Angleterre* di Francisco de Moraes. Per ogni opera (fanno eccezione solo i *Contes* di Hoffmann) viene indicato il numero e il formato dei volumi e il prezzo degli stessi. L'ultima parte è riservata alle opere in corso di stampa («Sous presse pour paraître successivement») ed è questa la sezione dei cataloghi Renduel alla quale bisogna prestare maggiore attenzione in fase di consultazione; pare infatti che il nostro editore avesse il costume di indicarvi non solo le opere che erano realmente in fase di realizzazione, ma anche quelle che egli aveva intenzione di pubblicare ma che non si erano ancora concretizzate in un progetto editoriale vero e proprio e che in molti casi addirittura non videro mai la luce (un caso su tutti, presente proprio nel nostro catalogo, è *La Quiquengrogne* di V. Hugo). Non pochi autori lamentano questa “smania” del loro editore di voler a tutti i costi infarcire i suoi cataloghi con annunci fallaci; si veda a tal proposito la seguente lettera di Hugo a Louise Bertin, in cui lo scrittore sostiene di non aver ancora consegnato la sua ultima fatica (*Littérature et philosophie mêlée*) all'editore, benché questi affermi da ben due anni di averla messa in corso di stampa:

« Je passe mes journées à recueillir ci et là et à glaner dans mes vieux fouillis de quoi faire ces deux volumes de *Littérature mêlée* (et fort mêlée) que Renduel affirme depuis deux ans avoir mis sous presse. [...] Une fois la *Littérature mêlée* délivrée à Renduel, je commencerai cette pièce que Harel affirme avoir mis en répétition.¹ Harel et Renduel, deux têtes sans bonnet.»²

Altro caso esemplare è quello di Sainte-Beuve, il cui romanzo *Volupté* viene già annunciato nel catalogo di settembre 1832 che riportiamo qui di seguito, con l'indicazione «sous presse pour paraître prochainement», per non essere pubblicato che due anni dopo, il 19 luglio 1834. Pare inoltre che sia stato l'editore e non l'autore a battezzare in questo modo il romanzo, spinto dal desiderio di pubblicizzare l'opera ai propri lettori; Renduel, che aveva fretta di annunciare l'opera nel suo catalogo, continuava a esercitare delle pressioni sullo scrittore affinché questi optasse per un titolo, ma Sainte-Beuve continuava a temporeggiare e non si decideva. Alla fine, stanco di subire le costanti *importunités* del suo editore, Sainte-Beuve avrebbe desistito e gli avrebbe ceduto l'incarico con queste parole:

« Mettez le titre que vous voudrez. Quand le livre sera fait, je prendrai le titre qui me conviendra.»³

**1) (Catalogue de septembre 1832)
(19 pages)**

Eugène Renduel,
Libraire-Editeur,
Rue des Grands-Augustins, 22
A Paris.

Publications nouvelles, souscriptions et ouvrages sous presse.

Septembre 1832

¹ Si tratta del dramma *Marie Tudor*.

² V. Hugo, *Correspondance familiale et écrits intimes*, Paris, Laffont, 1991, vol. II, lettre 794 (Léopoldine et V. Hugo à Louise Bertin- 15 juin 1833 samedi).

³ Sainte-Beuve, *Correspondance inédite...*, p. 200, nota 3.

[Œuvres de Victor Hugo]

Les feuilles d'Automne,
5^e éd., 1 vol., 8 fr.

Les Orientales,
7^e éd., 1 vol., 8 fr.

Odes et Ballades,
5^e éd., 2 vol., 15 fr.

Cromwell,
2^e éd., 1 vol., 8 fr.

Marion Delorme,
3^e éd., 1 vol., 6 fr.

Hernani,
3^e éd., 1 vol., 6 fr.

Les feuilles d'automne,
2 jolis vol. in-18, papier grand-raisin, 7^e éd., 7 fr.

Œuvres de Charles Nodier, format in-octavo.

Jean Sbogar, 5^e éd., avec une nouv. préface, 1 vol., 1^{re} livraison, 7 fr. 50

Le peintre de Salzbourg, Adèle, Thérèse Aubert, avec de nouvelles préfaces, un beau volume, 2^e livraison, 7 fr. 50 c.

Smarra, Trilby, Mélanges, Hélène Gillet, cette dernière partie inédite, 1 volume, avec préfaces nouvelles, 3^e livraison, 7 fr. 50 c.

La fée aux miettes,
roman inédit, 1 vol., 4^e livraison, 7 fr. 50

Rêveries littéraires, morales et fantastiques,
ouvrage inédit, 1 volume, 5^e livraison, 7 fr. 50

Mlle de Marsan- Le Nouveau Faust et la nouvelle Marguerite,
roman inédit, en deux parties, 1 vol., 6^e livraison, 7 fr. 50

Le dernier chapitre de mon roman,
demi-volume, 7^e livraison, 3 fr.

Ouvrages du Bibliophile Jacob.

Vertu et tempérament,
histoire du temps de la Restauration,
2 vol. in-8°, vignettes, 15 fr.

La Danse macabre, histoire fantastique du XV siècle,
1 vol. in-8°, 2^e éd., vignette, 7 fr. 50

Un divorce, histoire du temps de l'Empire, 1812-1814,

1 vol. in-8°, avec vignette, 2^e éd., 7 fr. 50

Le Roi des Ribauds, histoire du temps de Louis XII,
2 vol. in-8°, avec le portrait du roi des Ribauds, colorié, 15 fr.

Les deux fous, histoire du temps de François 1^{er},
1 vol. in-8°, 7 fr. 50

Les soirées de Walter Scott à Paris,
2 vol. in-8°, avec portrait du bibliophile Jacob, 3^e éd., 15 fr.

PUBLICATIONS NOUVELLES

Mlle de Marsan, par Charles Nodier,
1 vol. in-8°, papier vélin, 7 fr. 50

Les deux cadavres,
par Frédéric Soulié,
2 vol. in-8°, 15 fr.

Le secret du roi, roman historique,
par M. Power, artiste du théâtre de Covent Garden, traduit de l'anglais sur la 3^e éd. par
A.-J.-B. Defauconpret, 2 vol. in-8°, 15 fr.

La Salamandre,
par Eugène Sue,
3^e éd., 2 vol. in-8°, avec vignettes, 15 fr.

La table de nuit, équipées parisiennes,
par Paul de Musset,
1 vol. in-8°, 7 fr. 50

Minuit et Midi, 1630-1649,
par Henri Martin,
1 vol. in-8°, 7 fr. 50

Charrette, roman historique,
par Edouard Bergounioux,
1 vol. in-8°, 7 fr. 50

God-run, histoire maritime,
par M. de Lansac, officier de marine,
1 vol. in-8°.

Don Martin Gil, histoire du temps de Pierre-le-Cruel,
par M. Mortonval,
2^e éd., 2 vol. in-8°, 15 fr.

La fin du monde, histoire du temps présent et des choses à venir,
par Rey-Dussueil,
1 vol. in-8°, 7 fr.

Le monde nouveau,
par le même,

1 vol. in-8°, 7 fr.

Les mauvais garçons,
par Alphonse Royer,
2^e éd., 2 vol. in-8°, avec vignettes, 7 fr.

Le Caprice,
par Eugène Chapus,
2 vol. in-12, papier vélin satiné, 6 fr.

Critiques et portraits, par C.-A. Sainte-Beuve,
1 gros vol. in-8°, 8 fr.

Tableau de l'histoire moderne,
traduit de l'allemand de Friedrich Schlegel,
2 vol. in-8°, 15 fr.

E.T.A. Hoffmann, oeuvres complètes.

Contes fantastiques, Contes nocturnes, Fantaisies à la manière de Callot, Romans, Dialogues, Essais, etc.

traduits de l'allemand par A. Loève-Veimars.

Contes fantastiques.

1^{re} livr. -réimpression.

Le Majorat- Le Sanctus- Salvator Rosa- La Vie d'Artiste- Le Violon de Crémone- La Leçon de Violon- Marino Falieri- Le Bonheur au Jeu- Le Choix d'une Fiancée- Le Spectre fiancé.

2^e livraison

Le Sablier- La Cour d'Artus- Don Juan- Gluck. Agafia- Mademoiselle de Scudéry- Zacharias Werner- Maître Martin et ses Apprentis- L'Eglise des Jésuites- Maître Floh, sept aventures.

3^e livraison

Les contemplations du Chat Murr, entremêlées accidentellement de la Biographie du maître de Chapelle Jean Kreisler, suivies de ses souffrances musicales.

4^e livraison

Contes nocturnes

Les Maîtres Chanteurs- La Maison déserte- Le Diable- Ignace Denner- Le Vœu- Maître Jean Wacht le charpentier- Le Cœur de pierre- Le Botaniste- Les Brigands, aventures de deux amis dans un château de Bohême.

Cours d'archéologie, professé à la Bibliothèque royale,
par M. Raoul-Rochette,
12 leçons en un volume in-8°, 9 fr.

Romans de divers auteurs.

Le Comte de Villamayor, ou l'Espagne sous Charles IV,
par M. Mortonval,
3^e éd., 5 vol. in-12, 10 fr.

Le Tartufe moderne,
par le même,
3^e éd., 4 vol. in-12, 8 fr.

Maurice Pierret, épisode de 1793,

par le même,
5 vol. in-12, 10 fr.

La fille mère, par Mme Louise Maignaud,
Auteur de *La femme du monde*, et *La Dévote*,
avec une préface par J. Janin, 4 vol. in-12, 10 fr.

Le Bourreau,
par Maurice Dufresne,
4 vol. in-12, 10 fr.

Les marionnettes politiques, mœurs contemporaines,
par M. Touchard-Lafosse,
auteur de l'*Habit de Chambellan*, de l'*Homme du peuple*, etc.
4 vol. in-12, 10 fr.

L'Homme blanc des rochers,
par M. Toulotte,
auteur de *la Cour et la Ville*, *Paris et Coblenz*, de *la Folle par amour*,
du *Dominicain*, etc.
4 vol. in-12, 10 fr.

La maîtresse et la femme mariée, par Frédéric de Castillon,
2 vol. in-12, 5 fr.

Caramuru, ou la découverte de Bahia,
par José de Santa Rita Durao,
3 vol. in-12, 6 fr.

Palmerin d'Angleterre, Chronique portugaise du XVI siècle,
par Francisco de Moraes,
trad. d'Eugène de Monglave,
4 vol. in-12, 10 fr.

Les amours d'un jésuite, suivies de lettres érotiques à Julie et d'un fac simile, par Mme
Anna-Maria Yung, mère de Julie,
1 vol. in-12, avec portrait, 2^e éd., 3 fr.

Sous presse pour paraître successivement.

Le roi s'amuse, drame,
par V. Hugo,
1 vol. in-8°.

Littérature et philosophie mêlées,
par le même,
2 vol. in-8°.

La Quinquengrogne, roman nouveau,
par le même,
2 vol. in-8°.

Le fils de la bossue,
par le même,
1 vol. in-8°.

Un nouveau volume de poésies,
par le même.

Volupté, roman,
par Sainte-Beuve,
2 vol. in-8°.

Venezia la Bella,
par Alphonse Royer,
auteur des *Mauvais Garçons*,
2 vol. in-8°.

La folle d'Orléans, histoire du temps de Louis XIV,
par P.-L. Jacob,
1 vol. in-8°.

Les Fracs Taupins,
par le même,
2 vol. in-8°.

Contes du froc et de la cagoule,
par le même,
2 vol. in-8°.

Le Pêcheur d'Ouessant,
par Eugène Sue,
2 vol. in-8°.

Les cadets d'Othon et de Mont-Sorreau,
par le même,
2 vol. in-8°.

E.T.A. Hoffmann,
5e livraison, contenant la vie d'Hoffmann, par Loève-Weimars, et les Contes et fantaisies,
4 vol. in-12, vignettes.

Samuel, roman sérieux,
par Paul de Musset,
auteur de la *Table de Nuit*,
1 vol. in-8°.

Le balcon de l'Opéra,
par M. d'Orthigue,
1 vol. in-8°, sur grand papier vélin.

La Sainte Baume, roman,
par le même,
2 vol. in-8°.

Contes noirs, 1 vol. in-8°.

Les pourris,
par Edouard Bergounioux,
auteur de *Charette*,

1 vol. in-8°.

Aloïse, ou le testament de Robert,
par le même,
2 vol. in-8°.

Un spectacle dans un fauteuil,
par Alfred de Musset,
Auteur des *Contes d'Espagne et d'Italie*,
1 vol. in-8°.

Le Libelliste,
par Henri Martin,
1 vol. in-8°.

* * *

Il secondo catalogo o, più precisamente, *extrait de catalogue*, è invece del 1834, consta di 12 pagine numerate ed è così strutturato: indicazione delle *Oeuvres complètes* dei grandi autori (Hugo, Nodier, Sainte-Beuve, Heine e Hoffmann), pubblicazioni di diverso genere («publications diverses»), in cui scrittori di grande statura come Hugo, Chénier, La Mennais e Gautier si alternano a personaggi di minor fama, quali Juliette Bécard e Frédéric Mercey; in questa sezione figurano inoltre testi tradotti dal tedesco (Tieck e Schlegel), dall'inglese (James e Power) e dal russo (Sargoskin). Segue un elenco di romanzi, tutti in formato in-12, che include opere autoctone, ma anche due traduzioni dal portoghese (*Caramuru* e *Palmerin d'Angleterre*). Per ogni opera viene indicato il formato dei volumi, il relativo prezzo di vendita e l'eventuale presenza di illustrazioni e decorazioni. Il catalogo si chiude, come di consueto, con le «publications sous presse»; anche in questo caso è facile distinguervi opere che non saranno mai pubblicate dai tipi Renduel, come *Gaspard de la nuit* di A. Bertrand e la quinta *livraison* dei *Contes* di Hoffmann.

**2) (Extrait du catalogue, 1834)
(12 pages)**

Eugène Renduel
Libraire-Editeur
Rue des Grands-Augustins, 22
à Paris

Extrait du catalogue

Œuvres complètes de V. Hugo
belle éd. in-octavo

Poésie.

Odes et ballades, 2 vol., 15 f.

Les Orientales, 7 f. 50

Les feuilles d'automne, 7 f. 50

Roman.

Han d'Islande, 2 vol., 15 f.

Bug-Jargal, 1 vol., 7 f. 50

Le dernier jour d'un condamné, 7 f. 50

Notre-Dame de Paris, 3 vol., 22 f. 50

Drame.

Cromwell, 1 vol., 9 f.

Hernani, 1 vol., 6 f.

Marion de L'orme, 6 f.

Le roi s'amuse, 6 f.

Lucrèce Borgia, 1 vol., 6 f.

Marie Tudor, 1 vol., 6 f.

Complément.

Littérature et philosophie mêlées, 2 vol., 15 f.

Sous presse :

Les chants du crépuscule, 1 vol., 8 f.

Un nouveau drame qui paraîtra en mars prochain

Œuvres complètes de Charles Nodier,
belle édition in-octavo.

Jean Sbogar, 1 vol., 7 fr. 50 c.

Le peintre de Saltzbourg- Adèle- Thérèse Aubert, 1 vol., 7 fr. 50 c.

Smarra- Trilby- Les tristes- Hélène Gillet, 1 vol., 7 fr. 50 c.

La fée aux miettes, roman imaginaire, 1 vol., 7 fr. 50 c.

Rêveries, 1 vol., 7 f. 50

Mlle de Marsan, 1 vol., 7 f. 50

Le dernier banquet des Girondins, 1 vol., 7 f. 50

Souvenirs et portraits, 1 vol., 7 f. 50

Souvenirs et portraits -ouvrage nouveau-, 7 f. 50

Souvenirs de jeunesse, 1 vol., 7 f. 50

Le dernier chapitre de mon roman -demi V.-, 7 f. 50

Contes en prose et en vers, 7 f. 50

Notions élémentaires de linguistique, au histoire abrégée de la parole et de l'écriture, 1 vol., 7 f. 50

-Chaque volume des œuvres complètes de Charles Nodier se vend séparément-

Œuvres de Sainte-Beuve

belle éd. in-octavo

Volupté, roman, 2 vol., 15 f.

Critiques et portraits littéraires, 1 vol., 8 f.

Joseph Delorme -Vie et poésie- 1 vol., 7 f. 50

Les consolations, 1 vol., 7 f. 50

Poésie française au XVI s., 2 vol., 15 f.

Sous presse :

Critiques et portraits littéraires -ouvrage nouveau, 1 vol., 8 f.

Oeuvres de Henri Heine

belle éd. in-octavo

Reisebilder -Tableaux de voyage, 2 vol., 15 f.

De la France, 1 vol., 7 f. 50

De l'Allemagne, 2 vol., 15 f.

Oeuvres complètes de E.T.A. Hoffmann

Contes fantastiques, contes nocturnes, Fantaisies à la manière de Callot, Romans, dialogues, essais, etc.

traduits de l'allemand par A. Loève-Weimars

Contes fantastiques

1re livraison -réimpression

Le Majorat. Le Sanctus. Salvator Rosa. La Vie d'artiste. Le Violon de Crémone. La leçon de violon. Marino Falieri. Le bonheur au jeu. Le choix d'une fiancée. Le spectre fiancé.

4 vol. in-12, vignette

prix : 12 f.

2e livraison

Le sablier. La cour d'Artus. Don Juan. Gluck. Agafia. Mademoiselle de Scudéry. Zacharias Werner. Maître Martin le tonnelier et ses apprentis. L'Eglise des jésuites. Maître Floh, sept aventures.

4 vol. in-12, vignette

prix : 12 f.

3^e livraison

Les contemplations du Chat Murr entremêlées accidentellement de la Biographie du maître de chapelle Jean Kreisler, suivis de ses souffrances musicales.

4 vol. in-12, vignette

prix : 12 f.

4^e livraison

Contes nocturnes

Les Maîtres Chanteurs. La maison déserte. Le Diable. Ignace Denner. Le Vœu. Maître Jean Wacht le charpentier. Le Cœur de pierre. Le Botaniste. Les brigands, aventure de deux amis dans un château de Bohême.

4 vol. in-12, vignette

prix : 12 f.

5^e livraison

Contes et fantaisies

Les mines de Falun. Les Ménechmes. L'enfant étranger. Le casse-noisette. Kreisleriana. Pensées. Singulières espèces de folies. La vie de E.T.A. Hoffmann, avec son portrait d'après nature, 4 vol. in-12. 12 f.

PUBLICATIONS DIVERSES

F. de La Mennais

Paroles d'un croyant, 1 vol. in-8°, 6 f.

Le même ouvrage, 1 vol. in-18, papier vélin, 3,50 f.

Le même ouvrage, édition populaire, 1 vol. in-18, 1, 25 f.

V. Hugo

Les chants du crépuscule, 1 vol. in-8°, 8 f.

André Chénier

Poésies complètes et inédites, 2 vol. in-8°, 15 f.

Alphonse Royer

Venezia la Bella, 2 vol. in-8°, vignettes, 15 f.

Les Mauvais Garçons, 2 vol. in-8°, vignettes, 15 f.

Michel Raymond

Les Intimes, 3 vol. in-8°, 3^e édition, 22, 50 f

Frédéric Soulié

Les deux cadavres, 2 vol. in-8°, 3^e édition, 15 f.

P.-L. Jacob

Les soirées de Walter Scott à Paris, 2 vol. in-8°, 15 f.

Le roi des Ribauds, 2 vol. in-8°, portrait, 15 f.

Un divorce, 1 vol. in-8°, vignette, 7 f. 50

La danse macabre, 1 vol. in-8°, vignette, 7 f. 50

Vertu et tempérament, 2 vol. in 8°, vignettes, 15 f.

Quand j'étais jeune, 2 vol. in-8°, 15 f.

Les Francs Taupins, 3 vol. in-8°, 22 f. 50

Le comte de Pastoret

Raoul de Pellevé, 2 vol. in-8°, vignettes, 15 f.

Eugène Sue

La Salamandre, 2 vol. in-8°, vignettes, 3^e édition, 15 f.

Jules Lacroix

Une grossesse, 1 vol. in-8°, vignette, 2^e édition, 7 f. 50

Corps sans âme, 2 vol. in-8°, 2^e édition, 15 f.

Une fleur à vendre, 2 vol. in-8°, 15 f.

Paul de Musset

La table de nuit, équipées parisiennes, 1 vol. in-8°, vignette, 7 f. 50
Samuel, roman sérieux, 1 vol. in-8°, vignette, 7 f. 50
La tête et le cœur, nouvelles équipées, 1 vol. in-8°, 7 f. 50

Joseph d'Ortigue
La Sainte Baume, roman, 2 vol. in-8°, 15 f.
Le balcon de l'Opéra, 1 vol. in-8°, vignette, 8 f.

Théophile Gautier
Les Jeunes France, 1 vol. in-8°, vignette, 7 f. 50

Alfred de Musset
Un spectacle dans un fauteuil, 1 vol. in-8°, 7 f. 50

Pétrus Borel
Champavert, contes immoraux, 1 vol. in-8°, vignette, 7 f. 50
Mme Putiphar, 2 vol. in-8°, 15 f.

D'Arlincourt
Les Ecorcheurs, 3 vol. in-12, 3^e édition, 10 f.

Le Marquis de Custine
Le monde comme il est, 2 vol. in-8°, 15 f.

Le général Dumouriez
Mémoires et correspondance inédits, publiés sur les manuscrits autographes déposés chez l'éditeur, et précédés d'un « fac simile », 2 vol. in-8°, 15 f.

Eugène Chapus
Titime, histoire de l'autre monde, 1 vol. in-8°, 7 f. 50
Le caprice, 2 vol. in-12, 6 f.

Henri Martin
Le libelliste, 2 vol. in-8°, 15 f.
Minuit et midi, 1 vol. in-8°, 7 f. 50

Rey Dussueil
La fin du monde, 1 vol. in-8°, 7 f. 50
Le monde nouveau, 1 vol. in-8°, 7 f. 50

Emile Cabanon
Un roman pour les cuisinières, 1 vol. in-8°, vignette, 7 f. 50

Juliette Bécard
Un accès de fièvre, 1 vol. in-8°, 7 f. 50

S. H. Berthoud
Mater dolorosa, 2 vol. in-8°, vignettes, 15 f.

Mortonval
Don Martin Gil, 2 vol. in-8°, 15 f.

Maurice Pierret, 5 vol. in-12, 10 f.
Le comte de Villamayor, 5 vol. in-12, 10 f.
Le Tartufe moderne, 4 vol. in-12, 8 f.

De Fauconpret

Les frères d'armes, trad. de l'anglais de James, 3 vol. in-8°, 15 f.

De l'orme, histoire du temps de Louis XIII, traduit du même auteur, 2 vol. in-8°, 15 f.

Le secret du roi, trad. de l'anglais de Power, 2 vol. in-8°, 15 f.

Sargoskin

Rosslawlew, ou les Russes en 1812, trad. par Jean Cohen, 2 vol. in-8°, 15 f.

Tieck

Le Sabbat des sorcières, 1 vol. in-8°, 7 f. 50

Ferdinand Dugué

La semaine de Pâques, 1 vol. in-8°, 7 f. 50

Gustave Albitte

Un clair de lune, 1 vol. in-8°, vignette, 7 f. 50

Une vie d'homme, 1 vol. in-8°, 7 f. 50

E. Bergounioux

Charrette, 1 vol. in-8°, 7 f. 50

Frédéric Mercey

Tiel le rodeur, 2 vol. in-8°, vignettes, 15 f.

J. Brisset

Les Concini, 2 vol. in-8°, 15 f.

Jules Lechevalier

Etudes sur la science sociale, 1 vol. in-8°, 8 f.

Frédéric Schlegel

Tableau de l'histoire moderne, traduit de l'allemand, 2 vol. in-8°, 15 f.

Raoul Rochette

Cours d'archéologie, professé à la Bibliothèque royale, 1 vol. in-8°, 9 f.

H. de Mérode et de Beaufort

De l'esprit de vie et de l'esprit de mort, 1 vol. in-8°, 7 f.

ROMANS

FORMAT IN-DOUZE

Les écorcheurs, par le vicomte d'Arlincourt, 3 vol., 10 f.

Le caprice, par Eugène Chapus, 2 vol., 6 f.

Maurice Pierret, par Mortonval, 5 vol., 10 f.

Le comte de Villamayor, par le même, 5 vol., 10 f.

Le Tartufe moderne, par le même, 4 vol., 8 f.

Le Bourreau, par Maurice Dufresne, 4 vol., 8 f.

La fille mère, par mme Louise Maignaud, avec une préface de Jules Janin, 4 vol., 8 f.

Les marionnettes politiques, par Touchard-Lafosse, 4 vol., 8 f.

L'homme blanc des rochers, par Toulotte, 4 vol., 8 f.

La maîtresse et la femme mariée, par Frédéric de Castillon, 2 vol., 5 f.

Palmerin d'Angleterre, traduit par Eugène de Monglave, 4 vol., 8 f.

Caramuru, trad. par le même, 3 vol., 6 f.

Les amours d'un jésuite, par mme Anna-Maria Yung, 1 vol., 3 f.

PUBLICATIONS SOUS PRESSE

Victor Hugo

Les chants du crépuscule, 1 vol. in-8°

Sainte-Beuve

Critiques et portraits, 1 nouveau vol. in-8°

Louis de Maynard

Outre-mer, 2 vol. in-8°

Jean de Saveuse, 2 vol. in-8°

Jules Lacroix

L'Étouffeur d'Édimbourg, 1 vol. in-8°

Théophile Gautier,

auteur des Jeunes France

Mlle de Maupin, Double amour, 2 vol. in-8°

E.T.A. Hoffmann

Sixième livraison, 4 vol. in-12

Louis Bertrand

Gaspard de la nuit, 1 vol. in-8°

Notions élémentaires de linguistique ou histoire abrégée de la parole et de l'écriture,
pour servir d'introduction à l'alphabet, à la grammaire et au dictionnaire ; par Charles
Nodier, de l'Académie française ;
contenant :

Introduction

Langue organique

Langue abstraite et figurée

Langue poétique

Langue imitative

Origines de l'écriture

De l'invention de la lettre

Des imperfections de l'alphabet

De l'orthographe et de l'étymologie

De l'étymologie et du dictionnaire étymologique

Des mots nouveaux

De l'origine des noms propres et locaux

Des patois

Des langues de convention

Ce qui reste à faire dans les langues

M. le ministre de l'Instruction publique a souscrit pour un grand nombre d'exemplaires à cet ouvrage.

Un beau volume in-8°, prix : 7 f. 50 c.

Paris,

E. Renduel, Libraire-éditeur,
rue des Grands-Augustins, 22
1834

* * *

Il terzo catalogo (*extrait de catalogue*) rinvenuto presso la Bibliothèque nationale non reca alcuna indicazione dell'anno di pubblicazione, anche se verosimilmente potrebbe essere del 1833 o dei primi mesi del 1834. Nella prima sezione, intitolata «publications nouvelles», rientrano le *Oeuvres complètes* di Hugo, Nodier, Le bibliophile Jacob e Hoffmann. Segue la sezione «publications récentes», un lungo elenco di cui fanno parte opere per buona parte date alle stampe nel 1832 e nel 1833; vi figurano soprattutto testi della letteratura autoctona, ma anche opere tradotte da lingue straniere (tedesco e inglese), nonché qualche opera appartenente ad altre *matières*, come le scienze sociali e l'archeologia. Undici testi costituiscono la sezione denominata «romans de divers auteurs»; per ogni opera vengono segnalati il formato, il prezzo e l'eventuale presenza di illustrazioni. Il catalogo si chiude anche in questo caso con l'elenco piuttosto corposo delle «publications sous presse»:

**3) (Extrait de catalogue, s.d.)
(12 pages)**

Eugène Renduel
Libraire-Editeur
Rue des Grands-Augustins, N. 22
A Paris
Extrait du Catalogue

PUBLICATIONS NOUVELLES

Oeuvres complètes de Victor Hugo.
belle édition in-octavo

Notre-Dame de Paris, augmentée de trois chapitres inédits, 3 vol., 22fr. 50 c.
Han d'Islande, 2 vol. 15 fr.

Bug-Jargal, 1 vol., 7 fr. 50 c.
Le Dernier jour d'un condamné, 2 vol., 7 fr. 50 c.
Littérature et philosophie mêlées, 2 vol., 15 fr.
Marie Tudor, 1 vol., 6 fr.
Lucrèce Borgia, 1 vol., 6 fr.
Le Roi s'amuse, 1 vol., 6 fr.
Marion de Lorme, 1 vol., 6 fr.
Hernani, 1 vol., 6 fr.
Cromwell, 1 vol., 9 fr.
Les feuilles d'automne, 1 vol., 9 fr.
Les orientales, 1 vol., 9 fr.
Odes et ballades, 2 vol., 15 fr.
Vignettes pour les œuvres de Victor Hugo, dessinées et gravées à l'eau forte par Célestin Nanteuil, première livraison de quatre vignettes, 3 fr. et 4 fr. sur Chine.

Sous presse.

La Quiquengrogne, 2 vol., 15 fr.
Le fils de la bossue, 1 vol., 7 fr. 50 c.
Un nouveau volume de poésies, 9 fr.

Œuvres complètes de Charles Nodier,
belle édition in-octavo.

Jean Sbogar, 1 vol., 7 fr. 50 c.
Le peintre de Saltzbourg- Adèle- Thérèse Aubert, 1 vol., 7 fr. 50 c.
Smarra- Trilby- Les tristes- Hélène Gillet, 1 vol., 7 fr. 50 c.
La fée aux miettes, roman imaginaire, 1 vol., 7 fr. 50 c.
Rêveries littéraires, morales et fantastiques, 1 vol., 7 fr. 50 c.
Mademoiselle de Marsan, - Le nouveau Faust et la nouvelle Marguerite, ou comment je me suis donné au diable, - Le songe d'or, 1 vol., 7 fr. 50 c.
Le dernier banquet des girondins, 1 vol., 7 fr. 50 c.
Souvenirs et portraits, 1 vol., 7 fr. 50 c.
Le dernier chapitre de mon roman, demi-vol., 3 fr.

Sous presse

Monsieur Cazotte, 1 vol., 7 fr. 50 c.
Contes en prose et en vers, 1 vol., 7 fr. 50 c.
Souvenirs de jeunesse, 1 vol., 7 fr. 50 c.

Œuvres de P.-L. Jacob, Bibliophile

Belle édition in octavo.

Les soirées de Walter Scott à Paris, 2 vol., 15 fr.
Les deux fous, 1 vol., 7 fr. 50 c.
Le roi des ribauds, 2 vol., 15 fr.
Un divorce, 1 vol., 7 fr. 50 c.
La danse macabre, 1 vol., 7 fr. 50 c.
Quand j'étais jeune, 2 vol., 15 fr.
Les francs taupins, 3 vol., 22 fr. 50 c.

Sous presse.

Les rues de Paris,
La Cité, 1 vol.
L'Université, 2 vol.
La Ville, 2 vol.
La folle d'Orléans, 1 vol., 7 fr. 50 c.
Médianoche, 2 vol., 15 fr.

Œuvres complètes de E.T.A. Hoffmann.

Contes fantastiques ;
Contes nocturnes ; fantaisies à la manière de Callot ; Romans ;
Dialogues ; Essais, etc.,
traduit de l'allemand par A. Loève-Weimars.

Contes fantastiques.

1^{re} livraison. Réimpression.

Le Majorat- Le Sanctus- Salvator Rosa, La Vie d'Artiste- Le Violon de Crémone- La Leçon de Violon- Marino Faliero- Le Bonheur au Jeu- Le Choix d'une Fiancée- le Spectre fiancé- , 4 vol. in-12, vignette, 12 fr.

2^e livraison.

Le Sablier- la cour d'Artus- Don Juan- Gluck- Agafia- Mademoiselle de Scudéry- Zacharias Werner- maître Martin le tonnelier et ses apprentis- l'Eglise des Jésuites- maître Floh, sept aventures, 4 vol. in-12, vignette, 12 fr.

3^e livraison.

Contemplations du Chat Murr, entremêlées accidentellement de la Biographie du maître de chapelle Jean Kreisler, suivies de ses souffrances musicales, 4 vol. in-12, vignette, 12 fr.

4^e livraison.

Contes nocturnes.

Les maîtres chanteurs- La Maison déserte- le Diable- Ignace Denner- le Vœu- maître Jean Wacht, le charpentier- le Cœur de pierre- le Botaniste- les Brigands, aventures de deux amis dans un château de Bohême, 4 vol.in-12, 12 fr.

5^e livraison.

Contes et fantaisies.

Les Mines de Falun- les Ménechmes- l'Enfant étranger- le Casse-Noisette- Kreisleriana- Pensées- singulières espèces de Folies- la Vie de E.T.A. Hoffmann, avec son portrait d'après nature, 4 vol. in-12, 12 fr.

PUBLICATIONS RECENTES

Marie Tudor, par Victor Hugo, 1 vol. in-8°, 6 fr.
Littérature et philosophie mêlées, par le même, 2 vol. in 8°, 15 fr.
Lucrèce Borgia, par le même, 1 vol. in-8°, 6 fr.
Le roi s'amuse, par le même, 1 vol. in-8°, 6 fr.
Les feuilles d'automne, poésies, par le même, 2 vol. in-18, 7 fr.
André Chénier, poésies complètes et inédites, belle édition, 2 vol. in-8°, 15 fr.
Le dernier banquet des Girondins, par Charles Nodier, 1 vol. in-8°, 7 fr. 50 c.
Souvenirs et portraits, par le même, 1 vol. in-8°, 7 fr. 50 c.
La fée aux miettes, par le même, 1 vol., in-8°, 7 fr. 50 c.
Rêveries, par le même, 1 vol. in-8°, 7 fr. 50
Mademoiselle de Marsan, par le même, 1 vol. in-8°, 7 fr. 50
Les Francs Taupins, par le bibliophile P.-L. Jacob, 3 vol. in-8°, 22 fr. 50

Quand j'étais jeune, par le même, 2 vol. in-8°, 15 fr.
 Vertu et tempérament, par le même, 2 vol. in-8°, 15 fr.
 La danse macabre, par le même, 1 vol. in-8°, 7 fr. 50
 Un divorce, par le même, 1 vol. in-8°, 7 fr. 50
 Les deux fous, par le même, 1 vol. in-8°, 7 fr. 50
 Les soirées de Walter Scott à Paris, par le même, 2 vol. in-8°, 15 fr.
 Venezia la bella, par Alphonse Royer, auteur des *Mauvais garçons*, 2 vol. in-8°, 15 fr.
 Les mauvais garçons, par le même, 2 vol. in-8°, 15 fr.
 Raoul de Pellevé, par l'auteur du *Duc de Guise à Naples*, -M. le comte de Pastoret- 2 vol. in-8°, 15 fr.
 Le sabbat des sorcières, traduit de l'allemand de Louis Tieck, 1 vol. in-8°, 7 fr. 50
 E.T.A. Hoffmann, Contes et fantaisies, 5e livraison, suivie de la vie d'Hoffmann, 4 vol. in-12, avec portrait d'après nature, 12 fr.
 Corps sans âme, par Jules Lacroix, auteur d'une *Grossesse*, 2 vol. in-8°, 15 fr.
 Une grossesse, par le même, 1 vol. in-8°, 2^e édit., 7 fr. 50
 Une fête sanglante, 1632. Par Anthelme Rollin, 1 vol. in-8°, 7 fr. 50.
 La Sainte-Baume, roman, par Joseph d'Ortigue, 2 vol. in-8°, 15 fr.
 Le balcon de l'opéra, par le même, un beau volume in-8°, papier vélin, vignette, 8 fr.
 Les Jeunes France, par Théophile Gautier, 1 vol. in-8°, vignette, 7 fr. 50
 Critiques et portraits, par Sainte-Beuve, 1 gros vol. in-8°, 8 fr.
 Un spectacle dans un fauteuil, par Alfred de Musset, 1 vol. in-8°, 7 fr. 50
 Les deux cadavres, par Frédéric Soulié, 2 vol. in-8°, 3^e édition, 15 fr.
 La tête et le cœur, nouvelles équipées par Paul de Musset, 1 vol. in-8°, 7 fr. 50
 Samuel, roman sérieux, par le même, 1 vol. in-8°, 7 fr. 50
 La table de nuit, par le même, 1 vol. in-8°, vignette, 7 fr. 50
 Les écorcheurs, par le vicomte d'Arlincourt, 4^e édition, 2 vol. in-8°, 15 fr.
 Le même ouvrage, 3^e édition, 3 vol., in-12, 10 fr.
 Champavert, contes immoraux, par Pétrus Borel le lycanthrope, 1 vol. in-8°, vignette, 7 fr. 50
 La salamandre, par Eugène Sue, 2 vol. in-8°, vignette, 15 fr.
 Titime, histoires de l'autre monde, par Eugène Chapus et Victor Carlier, 1 vol. in-8°, 7 fr. 50
 Les frères d'armes, traduit de l'anglais de *James*, par De Fauconpret, 2 vol. in-8°, 7 fr. 50
 De l'orme, histoire du temps de Louis XIII, traduit par le même, 2 vol. in-8°, 15 fr.
 Le secret du roi, par Power ; traduit par le même, 2 vol. in-8°, 15 fr.
 Le libelliste, par Henry Martin, 2 vol. in-8°, 15 fr.
 Minuit et midi, par le même, 1 vol. in-8°, 7 fr. 50
 Un clair de lune, par Gustave Albitte, 1 vol. in-8°, 7 fr. 50
 Une vie d'homme, par le même, 1 vol. in-8°, 7 fr. 50
 Charrette, par Edouard Bergounioux, 1 vol. in 8°, 7 fr. 50
 Martin Gil, par Mortonval, 2 vol. in-8°, 15 fr.
 La fin du monde, par Rey-Dussueil, 1 vol. in-8°, 7 fr. 50
 Le monde nouveau, par le même, 1 vol. in-8°, 7 fr. 50
 Etudes sur la science sociale, par Jules Lechevalier, 1 gros vol. in-8°, 8 fr.
 Tableau de l'histoire moderne, traduit de l'allemand de Frédéric Schlegel, 2 vol. in-8°, 15 fr.
 Le caprice, par Eugène Chapus, 2 vol. in-12, 6 fr.
 Rosane, par Anatole Gerber, 1 vol. in-8°, 7 fr.
 Cours d'archéologie, professé par Raoul-Rochette, 1 vol. in-8°, 9 fr.
 Contes aux enfants, par E.T.A. Hoffmann, 1 vol. in-12, vignette, relié, 4 fr.
 De l'esprit de vie et de l'esprit de mort, par le comte Henri de Mérode et le marquis de Beaufort, 1 vol. in-8°, 7 fr.

ROMANS DE DIVERS AUTEURS

Maurice Pierret, par Mortonval, 5 vol. in-12, 10 fr.
Le comte de Villamayor, par le même, 5 vol. in-12, 10 fr.
Le tartufe moderne, par le même, 4 vol. in-12, 8 fr.
Le bourreau, par Maurice Dufresne, 4 vol. in-12, 8 fr.
La fille mère, par madame Louise Maignaud, avec une préface de Jules Janin, 4 vol. in-12, 8 fr.
Les marionnettes politiques, par Touchard-Lafosse, 4 vol. in-12, 8 fr.
L'homme blanc des rochers, par Toulotte, 4 vol. in-12, 8 fr.
La maîtresse et la femme mariée, par Frédéric de Castillon, 2 vol. in-12, 5 fr.
Palmerin d'Angleterre, traduit par Eugène de Monglave, 4 vol. in-12, 8 fr.
Caramuru, traduit par le même, 3 vol. in-12, 6 fr.
Les amours d'un jésuite, par Madame Anna-Maria Yung, 1 vol. in-12, portrait, 3 fr.

PUBLICATIONS SOUS PRESSE

Victor Hugo

La quinquengrogne, roman, 2 vol. in-8°,
Le fils de la bossue, roman, 1 vol. in-8°
Un nouveau volume de poésies.

Charles de Nodier

Monsieur Cazotte, 1 vol. in-8°
Contes en prose et en vers, 1 vol. in-8°
Souvenirs de jeunesse, 1 vol. in-8°

Sainte-Beuve

Volupté, roman, 2 vol. in-8°

P.-L. Jacob

Les rues de Paris : la Cité, l'Université, la Ville.
Médianoche, 2 vol. in-8°
La folle d'Orléans, histoire du temps de Louis XIV, 1 vol. in-8°.

Alphonse Royer

auteur des *Mauvais Garçons* et de *Venezia la bella*.
Cadine Léïla, 2 vol. in-8°

Louis de Maynard

Jean de Saveuse, 2 vol. in-8°

Eugène Sue

Le Pêcheur d'Ouessant, 2 vol. in-8°
Les cadets d'Hoton et de Mont-Sorreau, 2 vol. in-8°

Jules Lacroix

Une fleur à vendre, 1 vol. in-8°
L'étouffeur d'Edimbourg, 1 vol. in-8°

Théophile Gautier

auteur des *Jeunes France*
Mademoiselle de Maupin, Double amour, 2 vol. in-8°

Paul de Musset
La fumée de ma pipe, choses quelconques, 1 vol. in-8°
Les secrets de famille, 1 vol. in-8°

J. Bécard
Un accès de fièvre, 1 vol. in-8°

Joseph d'Ortigue
Palingénésie musicale, 2 vol. in-8°
Le balcon de l'opéra, tome 2, in-8°

Emile Cabanon
Un roman pour les cuisinières, 1 vol. in-8°

A.-F. de Joncières
Les soirées de l'Hotel Rambouillet, 2 vol. in-8°

E.T.A. Hoffmann
Sixième livraison, 4 vol. in-12

Louis Bertrand
Gaspard de la nuit, 1 vol. in-8°.

(Everat, imprimeur, rue du Cadran, n.10).

* * *

Veniamo infine al quarto e ultimo catalogo presente alla Bibliothèque nationale, formato da venti pagine e che, come il precedente, non porta alcuna datazione. Trattasi di un testo molto interessante perché si differenzia da quelli che abbiamo fin qui preso in esame, sia per quanto attiene alla struttura, che per i libri ivi indicati. In testa al catalogo troviamo anzitutto un'indicazione interessante, in merito all'editore: ci viene infatti segnalato che Renduel oltre che *libraire*, è anche il Direttore del «Journal des Avoués». Segue un avvertimento per gli eventuali acquirenti riguardante i prezzi praticati e le condizioni di spedizione dei libri. Il catalogo in questione, come indicano le righe d'apertura, è formato da quei volumi del *fonds libraire* che Renduel ha deciso di smerciare a prezzo ridotto; è la cosiddetta pratica del *rabais*, cui ricorrono molti editori a partire dall'epoca della Monarchia di Luglio nel tentativo di incrementare

le proprie vendite¹. Per ogni volume viene dunque indicato il prezzo originario, seguito dal prezzo cui è stata applicata la riduzione.

Il catalogo è suddiviso per discipline ed è formato da due macro sezioni, la prima denominata «Jurisprudence» che include non meno di centosettanta testi che trattano delle più diverse questioni giuridiche, dal diritto romano, al diritto rurale, ai trattati sull'adulterio passando attraverso un'opera di straordinario valore come *Des délits et des peines* di Beccaria; la seconda sezione, «Littérature et histoire» raduna studi storici di vario genere, nazionali e internazionali, biografie universali, dizionari della lingua francese, ma anche nella combinazione italiano-francese e inglese-francese, testi letterari di grandi scrittori contemporanei (come Chateaubriand e Mme de Staël) ma anche le *Oeuvres complètes* di autori della grande tradizione classica come Marot e Fontenelle; non mancano inoltre esponenti della *littérature ancienne*, come Tito Livio, Tacito e Sallustio. Piuttosto sorprendentemente non vi figurano invece le *nouveautés romantiques* che affollano gli altri cataloghi fin qui presi in esame. Segue la sezione dedicata alle *souscriptions*, in cui vengono indicati il prezzo corrente dell'abbonamento al «Journal des avoués» e le coordinate per sottoscriverlo. La sezione «sous presse», che chiude il catalogo, presenta un solo volume, le *Oeuvres choisies* di Lebrun.

4) (Catalogue, s.d.) (20 pages)

Librairie de Commission au rabais.

Livres qui se trouvent chez Eugène Renduel, librairie, directeur du Journal des avoués, Rue des Grands-Augustins, n. 22, à Paris.

Avis important.

Tous les articles de ce catalogue étant côtés à des prix très réduits, et par conséquent invariables, les personnes qui feront un choix devront joindre à leur demande un mandat à vue ou à 40 jours au plus sur la poste, le trésor ou une maison comme à Paris : sans cette condition l'on n'expédiera pas.

¹ E. Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, Paris, Seuil, 2004, pp.147-148.

L'expédition suivra de 24 h. la demande. Toutes les lettres doivent être affranchies.

JURISPRUDENCE

Alletz. Dictionnaire de Police moderne, 4 vol. in-8, dernière édition. Au lieu de 36 f., 30 f.

Augan. Cours du Notariat, 1 fort vol. in-8. Au lieu de 8 f., 7 f. 50.

Annotations sur chaque article des cinq codes, de toutes les questions de droit, traitées par M. Merlin, avec renvois aux différentes éditions, par un avocat, ouvrage nouveau approuvé par M. Merlin, 1 vol. in-4°. Au lieu de 12 f., 10 f.

Annales du Barreau français, 13 vol. in-8. Au lieu de 78 f., 70 f.

_____ Choix de Plaidoyers de Ballard, 1 vol. in-8. Au lieu de 8 f., 7 f.

_____ Choix de Plaidoyers de M. Dupin Aîné, 2 vol. in-8. Au lieu de 16 f., 14 f.

_____ Choix de Plaidoyers de M. Mérilhon, 1 vol. in-8. Au lieu de 8 f., 7 f.

Aulanier, Traité du domaine congéable, 1 vol. in-8. Au lieu de 5 f., 4 f. 50

Biret. Code des justices de paix, 1 vol. in-8. Au lieu de 7 f., 6 f. 50

_____ Procédure complète et méthodique des Justices de paix en France, 2^e éd., 1 vol. in-8. Au lieu

de 7 f., 6 f.

_____ Vocabulaire des cinq codes, avec des annotations d'arrêt, 1 vol. in-8. Au lieu de 7 f., 6 f. 50

Beccaria. Des délits et des peines, 1 vol. in-8. Au lieu de 6 f. 50, 5 f.

Blackstone. Commentaire sur les lois anglaises, traduit sur la 15^e éd., 6 vol. in-8. Au lieu de 48 f.,

40 f.

Bourguignon. Conférence des cinq Codes entre eux, 1 gros volume in-8. Au lieu de 12 f., 10 f.

_____ Jurisprudence des codes criminels et des lois sur la répression des délits de la presse,

faisant suite à l'ouvrage ci-dessus, 3 vol. in-8. Au lieu de 24 f., 22 f.

_____ Le même ouvrage, 1 vol. in-12 de 1100 pages. Au lieu de 8 f., 7 f.

_____ Dictionnaire raisonné des lois pénales en France, 3 vol. in-8. Au lieu de 18 f., 16 f.

_____ Manuel de l'instruction criminelle, 2 vol. in-8. Au lieu de 14 f., 11 f.

Berriat-Saint-Prix. Histoire du droit romain, suivie de l'histoire de Cujas, 1 vol. in-8. Au lieu de 6

f., 5 f.

_____ Cours de procédure civile et criminelle, 3 vol. in-8. Au lieu de 18 f., 17 f.

Battur. Traité des Privilèges et Hypothèques, 4 vol. in-8, 2^e éd. Au lieu de 24 f., 20 f.

Boulay-Paty. Des faillites et banqueroutes, 2 vol. in-8. Au lieu de 12 f., 10 f. 50.

_____ Cours de droit commercial maritime, 4 vol. in-8. Au lieu de 24 f., 20 f.

Bernardi. De l'origine et des progrès de la législation française, 1 gros vol. in-8. Au lieu de 7 f., 6 f.

Bourlamaqui. Droit de la nature et des gens, avec les notes du professeur Felice, revues par M. Cotelle fils, docteur en droit, nouvelle édition, 2 vol. in-8. Au lieu de 12 f., 10 f.

_____ Le même ouvrage. éd. publiée par M. Dupin, 5 vol. in-8. Au lieu de 35 f., 30 f.

Bellot-des-minières. Contrat de mariage, 4 vol. in-8°. Au lieu de 24 f., 20 f.

Boucher d'Argis. Code de simple police, 1 vol. in-8°. Au lieu de 4 f. 50, 4 f.

Bouchaud. Commentaire sur la loi des XII tables, 2 vol. in-4°. Au lieu de 25 f., 22 f.

Bedel. Nouveau traité de l'adultère. 1 vol. in-8°. Au lieu de 3 f. 50, 3 f.

Cinq codes (les) avec une table alphabétique et raisonnée des matières, 1 vol. in-4°, imprimé sur papier collé, propre à recevoir des notes. Au lieu de 16 f., 14 f.

Cinq codes (les) 1 vol. in-12, jolie édit. Au lieu de 7 f., 5 f.
 _____ Les mêmes. 1 vol. in-48, jolie édit., encadrée. Au lieu de 6 f., 5 f.
 _____ Les mêmes. 1 vol. in-18, éd. ordinaire. Au lieu de 4 f., 2 f.
Claire et Clapier. Barreau français ; collection des chef-d'œuvres de l'Eloquence judiciaire en France, 16 vol. in-8°. Au lieu de 96 f., 90 f.
 _____ Barreau anglais, 3 vol. in-8°. Au lieu de 18 f., 16 f.
Causes criminelles célèbres du XX siècle, 4 vol. in-8°, belle édition. Au lieu de 25 f., 20 f.
Causes politiques célèbres du XIX siècle, 4 vol. in-8°. Au lieu de 25 f., 20 f.
Code des chemins vicinaux, 2° éd., 1 vol. in-8°. Au lieu de 6 f., 5 f.
Carnot. De la discipline judiciaire, 1 vol. in-8°. Au lieu de 6 f., 5 f. 50
 _____ Commentaire sur le code pénal, 2 vol. in-4°. Au lieu de 30 f., 26 f.
Carré. Les lois de la procédure civile, 3 vol. in-4°. Au lieu de 54 f., 50 f.
 _____ Les lois de l'organisation et de la compétence des juridictions civiles, expliquées par les principes de la théorie, les doctrines des publicistes et les décisions des Cours souveraines ; 2 vol. grand in-4° de 1600 pages et une table, 1827. Au lieu de 42 f., 40 f.
 _____ Traité du gouvernement des paroisses, 1 vol. in-8°. Au lieu de 7 f., 6 f.
Carré. Loi de l'indemnité expliquée, 1 vol. in-8°. Au lieu de 7 f., 6 f.
Chauveau. Code forestier expliqué, 1 vol. in-18 de 900 pages, 6 f.
Cochin. Œuvres complètes, nouv. éd., suivie d'une table analytique, 8 vol. in-8°, portrait. Au lieu de 64 f., 40 f.
Code des droits de timbre, d'enregistrement, de greffe et d'hypothèque ; édition de 1810, 1 fort vol. in-8°. Au lieu de 9 f., 8 f.
Chabot de l'Allier. Commentaire sur la loi de succession ; 5° édition. 3 vol. in-8°. Au lieu de 24 f., 21 f.
Crivelli. Dictionnaire du droit civil, commercial, criminel et de procédure civile criminelle, 1 vol. in-8° de 850 pages. Au lieu de 8 f., 7 f.
Cormenin. Questions de droit administratif, 2 vol. in-8°. Au lieu de 18 f., 16 f.
Camus. Lettres sur la profession d'avocat, 4e édition, publiée par M. Dupin, 2 vol. in-8°. Au lieu de 5 f., 4 f.
Charles Comte. Des pouvoirs et des obligations du jury, traduit de l'anglais, 1 vol. in-8°. Au lieu de 5 f., 4 f.
 _____ Traité de législation, ou Exposition des lois générales suivant lesquelles les peuples prospèrent, 4 vol. in-8°. Au lieu de 28 f., 24 f.
De Fleurigeon. Code administratif, ou Recueil par ordre alphabétique de toutes les lois sur cette matière, 6 vol. in-8°. Au lieu de 36 f., 30 f.
Dufan, Duvergier et Guadet. Collection des constitutions, chartes et lois fondamentales des peuples de l'Europe et des deux Amériques, 6 vol. in-8°. Au lieu de 46 f., 40 f.
D'Eyraud. De l'administration de la justice et de l'ordre judiciaire en France, 2° éd., 3 vol. in-8°. Au lieu de 18 f., 16 f.
Duvergier de Hauranne. De l'ordre légal en France et des abus d'autorité ; 1 vol. in-8°. Au lieu de 6 f., 5 f.
Delvincourt. Cours de code civil, 3 vol. in-4° ; dernière éd. Au lieu de 48 f., 45 f.
Ducaurroy. Institutes de Justinien, nouvellement expliquées, 3 vol. in-8°. Au lieu de 18 f., 15 f.
 _____ Institutes de Justinien, nouvellement traduites, avec le texte en regard, 3° éd., 1 fort vol. in-8°. Au lieu de 7 f., 6 f. 50
Dumont. Manuel des Maires, des Adjoints et des Commissaires de police, dernière éd., 2 vol. in-8. Au lieu de 14 f., 12 f.
Dupin. De la justice criminelle, 1 vol. in-8°. Au lieu de 6 f., 5 f. 50
D'Aguesseau. Œuvres complètes, nouv. éd., publiée par M. Pardessus, 16 vol. in-8°, avec portrait. Au lieu de 96 f., 64 f.
Domat. Œuvres complètes, nouv. éd., 9 vol. in-8°, portrait. Au lieu de 54 f., 36 f.
Daviel. Pratique des Cours d'eau, suivie de la jurisprudence en cette matière, et d'un vocabulaire technologique ; 1 vol. in-8°. Au lieu de 6 f., 5 f. 50

Dufour. Code de l'enregistrement et du timbre, avec une table alphabétique, 1 vol. in-8°. Au lieu de 6 f., 5 f. 50

Dard. Conférence du code civil avec les lois anciennes, 3^e éd. ; un fort vol. in-8° de 600 pages. Au lieu de 9 f. 50, 9 f.

_____ Le même ouvrage sur papier collé pour recevoir des notes. Au lieu de 11 f. 50, 11 f.

_____ Le même, sur format in-4°, à mi-marge. Au lieu de 15 f., 14 f.

Desenne. Code général français, contenant les lois et actes du gouvernement de 1789 à 1815, suivi de deux tables générales, l'une chronologique et l'autre alphabétique des matières, 22 vol. in-8°. Au lieu de 176 f., 150 f.

Delaporte. Commentaire sur les codes de commerce et d'instruction criminelle, 4 vol. in-8°. Au lieu de 24 f., 20 f.

Desquiron. Traité de la mort civile et de la preuve par témoins, 2 vol. in-8°. Au lieu de 14 f., 12 f.

Duranton. Traité des contrats et des obligations en général, 4 vol. in-8°. Au lieu de 24 f., 22 f.

Delmas de Terregaye. Précis alphabétique de la science notariale, contenant la formule des tous les actes notariés, 1 vol. in-8°. Au lieu de 6 f., 5 f. 50

Dictionnaire du Notariat, par une société de jurisconsultes et de notaires, 5 vol. in-8°, dernière éd., au lieu de 40 f., 35 f.

Delamalle. Plaidoyers choisis et œuvres diverses, 4 vol. in-8°. Au lieu de 24 f., 22 f.

_____ Essais d'institutions oratoires, 2 vol. in-8°. Au lieu de 10 f., 8 f.

De Ferrière. Nouvelle traduction des Institutions de Justinien, 7 vol. in-12. Au lieu de 18 f., 15 f.

Dufey (De L'Yonne). Histoire, actes et remontrances des parlemens de France, depuis 1461 jusqu'à leur suppression, 2 vol. in-8°. Au lieu de 12 f., 10 f.

Daubanton. Corps de droit romain, texte latin, avec la traduction française en regard, 17 vol. in-4°. Au lieu de 168 f., 150 f.

_____ Le même ouvrage, 68 vol. in-12. Au lieu de 138 f., 120 f.

On vend séparément :

_____ Les 50 livres du Digeste, 7 vol. in-4°, 70 f. ; 35 vol. in-12, 60 f. ;

_____ Les Institutes, 1 vol. in-4°, 6 f. ; 3 vol. in-12, 6 f. ;

_____ Les 12 livres du Code, 4 vol. in-4°, 40 f. ; 18 vol. in-12, 36 f. ;

_____ Les Nouvelles de Justinien, 2 vol. in-4°, 20 f. ; 10 vol. in-12, 20 f. ;

_____ Le Trésor de l'ancienne jurisprudence, 1 vol. in-4°, 6 f. ; 2 vol. in-12, 4 f. ;

_____ La Clef des lois romaines, 2 vol. in-4°, 26 f. (il n'existe pas d'in-12).

Émérigon. Traité des Assurances et des Contrats à la grosse, suivi d'un vocabulaire et d'un tarif des douanes, par M. Boullay-Paty, 2 vol. in-4°, 1827. Au lieu de 36 f., 32 f.

_____ Le même ouvrage, publié par M. Bernard, avocat à la Cour Royale de Rennes, 4 vol. in-8°, de 600 pages chacun. Au lieu de 32 f., 30 f.

Fritot. Extrait du droit et ses applications à la politique et à l'organisation de la *Monarchie Constitutionnelle* ; ouvrage contenant la Science du publiciste, du même auteur, 1 fort vol. in-8°. Au lieu de 8 f. 50, 8 f.

Fenet. Pothier analysé dans ses rapports avec le code civil, 1 vol. in-8°. Au lieu de 9 f., 7 f.

Favard de Langlade. Répertoire de la nouvelle législation civile, commerciale et administrative, 5 vol. in-4°. Au lieu de 90 f., 80 f.

_____ Répertoire du Notariat, 1 vol. in-4°. Au lieu de 16 f., 14 f.

_____ Traité des Privilèges et hypothèques, 1 vol. in-8°, au lieu de 8 f., 7 f.

Formulaire général, ou Modèles d'actes, rédigés sur chaque article du code de procédure civile, 3^e éd., 2 vol. in-8°. Au lieu de 14 f., 12 f.

Fournel. Traité du voisinage, 4^e éd., revue par M. Tardiff, avocat à Paris, 2 vol. in-8° de 1200 pages. Au lieu de 16 f., 12 f.

_____ Histoire des avocats au parlement et au barreau de Paris, depuis St.Louis jusqu'à octobre 1790, 2 vol. in-8°, au lieu de 14 f., 12 f.

_____ Traité de l'adultère, 2^e éd., 1 vol. in-12, relié. Au lieu de 4 f., 3 f. 50

Goubeau de la Bilennerie. Traité général de l'Arbitrage en matières civile et commerciale, 2 vol. in-8°. Au lieu de 12 f., 10 f.

_____ Traité des Exceptions en matière de procédure civile, 1 vol. in-8°. Au lieu de 6 f., 5 f. 50

Grenier. Traité des donations, des testaments et de toutes autres dispositions gratuites, suivant les principes du Code civil, etc ; 3^e éd., 2 gros vol. in-4°, 1827. Au lieu de 36 f., 30 f.

_____ Traité des Hypothèques, 2^e éd., 2 vol. in-4°. Au lieu de 36 f., 28 f.

Gustave Hugo. Histoire du Droit romain, traduit de l'allemand sur la 7^e éd. par Jourdan, revue par M. Poncelot, 2 vol. in-8°. Au lieu de 12 f., 10 f.

Guichard. Jurisprudence hypothécaire, 4 vol. in-8°. Au lieu de 24 f., 22 f.

_____ Questions possessoires, 1 vol. in-8°. Au lieu de 8 f., 7 f.

Guilhon. Manuel du Notaire, par demandes et par réponses, 4^e éd., 1 vol. in-8°. Au lieu de 7 f., 6 f.

Garnier Deschènes. Traité élémentaire du Notariat, 1 vol. in-8°, 2^e éd. Au lieu de 7 f. 50, 6 f. 50

Garnier Dubourgneuf. Loi d'instruction criminelle et pénale, ou appendice aux Codes criminels, 3 vol. in-8°. Au lieu de 27 f., 24 f.

Gognet. De l'origine des lois, des arts et des sciences et de leur progrès chez les anciens peuples, 3 vol. in-8°, 6^e éd. Au lieu de 24 f., 20 f.

Guizot. De la peine de mort en matière politique, 1 vol. in-8°, 2^e éd., au lieu de 4 f., 3 f.

Henrion de Pansey. De la compétence des juges de paix, 1 vol. in-8°, dernière éd., au lieu de 7 f. 50, 7 f.

_____ De l'autorité judiciaire en France, 2 vol. in-8°, au lieu de 15 f., 14 f.

_____ Du pouvoir municipal, 1 vol. in-8°. Au lieu de 7 f., 6 f.

_____ Des biens communaux et de la police rurale et forestière, 1 vol. in-8°. Au lieu de 7 f., 6 f.

Haute Feuille. Traité de la procédure civile et commerciale, 1 vol. in-4°. Au lieu de 18 f., 16 f.

Isambert. De la liberté individuelle et du droit d'arrestation en France, 1 vol. in-8°. 3 f.

_____ Mémoire pour les hommes de couleur, 1 vol. in-8°. 6 f.

_____ Débat du procès intenté à M. Isambert, sur la liberté individuelle, 1 vol. in-8°. 4 f.

Le Baron Locré. Esprit du Code civil, 7 vol. in-8°. Au lieu de 42 f., 35 f.

_____ Esprit du code de procédure civile, 5 vol. in-8°. Au lieu de 30 f., 25 f.

_____ Esprit du code de commerce, 10 vol. in-8°. Au lieu de 60 f., 50 f.

Le Page. Lois des Bâtimens, 2 vol. in-8°. Au lieu de 9 f., 6 f.

_____ Elémens de la science du Droit, 2 vol. in-8°, dernière éd., au lieu de 12 f., 10 f.

Le Dru. Clef du Notariat, 1 gros vol. in-8°. Au lieu de 7 f., 6 f.

_____ Le Pothier des Notaires, Abrégé de ses Œuvres, 4 vol. in-8°. Au lieu de 24 f., 20 f.

Léopold. Dictionnaire général de Police administrative et judiciaire de la France, 3^e éd., 1 vol. in-8°. Au lieu de 7 f., 6 f.

_____ Formulaire des actes civils et commerciaux. Au lieu de 3 f., 2 f.

_____ Guide des Maires, Adjoins, Commissaires de police, 1 vol. in-12, nouv. éd. Au lieu de 3 f., 2 f. 50

Le Graverend. Des lacunes et des besoins de la législation française en matière publique, 2 vol. in-8°. Au lieu de 12 f., 10 f.

_____ Traité de législation criminelle en France, 2 vol. in-4°, 2^e éd., au lieu de 42 f., 38 f.

Levasseur. Manuel des Justices de paix, 1 gros vol. in-8°, 4^e éd., au lieu de 7 f. 50, 6 f. 50

Lalouette. Classification des lois administratives, depuis 1789 jusqu'en 1814, précédé d'un essai sur l'administration pratique, 1 gros vol. in-4°, au lieu de 15 f., 13 f.

Loiseau. Traité des enfants naturels, 1 fort vol. in-8°, au lieu de 14 f., 11 f.

Lucas. Du système pénal et du système répressif en général, de la peine de mort en particulier, 1 vol. in-8° de 600 pages. Au lieu de 8 f., 7 f. 50

Leglize Aîné. Répertoire de législation, jurisprudence et style des huissiers, 5 gros vol. in-8°. Au lieu de 35 f., 30 f.

Lalaure. Traité des servitudes réelles, nouv. éd., revue et annotée par M. Pailliet, 1 vol. in-8° de plus de 900 pages. 15 f.

L'Hospital. Œuvres complètes et inédites, 5 vol. in-8°, ornés de 20 gravures, très belle édit. Au lieu de 45 f., 40 f.

Lebrun. Traité de succession, 1775, 1 vol. in-F°, relié. Au lieu de 24 f., 20 f.

_____ Traité de la communauté, 1754, 1 vol. in-F°, relié. Au lieu de 24 f., 20 f.

Merlin. Répertoire de jurisprudence et questions de droit, 4^e éd., 23 vol. in-4°. Au lieu de 414 f., 290 f.

_____ Répertoire seul, 17 vol. in-4°. Au lieu de 306 f., 220 f.

_____ Questions de droit, 6 vol. in-4° (rare). Au lieu de 120 f., 100 f.

_____ Les tomes 16 et 17 du Répertoire, suite de la 4^e éd. Chaque vol. 10 f. au lieu de 17 f.

Massé. Le parfait notaire, 5^e éd., 3 vol. in-4°. Au lieu de 45 f., 36 f.

Massé et l'Herbette. Jurisprudence et style du Notaire, 8 vol. in-8°. Au lieu de 48 f., 40 f.

Mongalvy. Analyse raisonnée du Code de commerce, 2 vol. in-4°. Au lieu de 25 f., 22 f.

Moreau de Montalin. Analyse ou Table analytique des Pandectes de Pothier, 2 gros vol. in-8° à deux colonnes. Au lieu de 20 f., 18 f.

Mars. Cours de Droit criminel, 2 vol. in-4°. Au lieu de 36 f., 30 f.

Manuel des Experts en matière civile, 1 vol. in-8°, 3^e éd. Au lieu de 6 f., 5 f.

Nouveau Manuel des Notaires, ou traité théorique et pratique du Notariat, 2^e éd., 1 vol. in-8° de 1000 pages. Au lieu de 10 f., 9 f.

Pigeau. La procédure civile des tribunaux de France, 4^e éd., avec les notes de M. Crivelli, 2 gros vol. in-4°. Au lieu de 42 f., 36 f.

_____ Commentaire sur le code de procédure, ouvrage posthume de Pigeau, éd. publiée par M. Poncelet, 2 gros vol. in-4°, 1827. Au lieu de 42 f., 36 f.

Pothier. Œuvres complètes, avec une table de concordance, édition Siffrein, 19 vol. in-8°, portarit. Au lieu de 90 f., 65 f.

_____ Le même ouvrage, 26 vol. in-8°, beau papier, imprimé chez Didot. Au lieu de 130 f., 95 f.

_____ Le même ouvrage, éd. Dupin aîné, 11 vol. in-8°, beau papier fin satiné. Au lieu de 99 f., 85 f.

_____ Pandectae-Justinianae, in novum ordinem digestae, 5 vol. in-4°. Au lieu de 90 f., 60 f.

_____ Le même ouvrage avec la traduction en regard du texte, par M. Bréard-Neuville, ancien conseiller de cour souveraine, 24 vol. in-8°, portarit. Au lieu de 180 f., 160 f.

Pailliet. Droit public français, 1 vol. in-8°, de 1500 pages. Au lieu de 22 f., 20 f.

_____ Manuel de droit français, 7^e éd., 1 vol. in-8° de 2000 pages. Au lieu de 22 f., 20 f.

_____ Le même, sur papier coquille, propre à recevoir des notes. Au lieu de 24 f., 22 f.

_____ Le même, 1 gros vol. in-12. Au lieu de 15 f., 14 f.

_____ Des successions selon le droit ancien, intermédiaire et nouveau, 3 gros vol. in-8°. Au lieu de 18 f., 16 f. 50

Pardessus. Traité des Servitudes, 1 vol. in-8°. Au lieu de 7 f. 50, 7 f.

_____ Cours de droit commercial, 5 vol. in-8°, dernière éd. Au lieu de 42 f., 35 f.

Prud'hon. Cours de droit français, 2 vol. in-8°. Au lieu de 12 f., 10 f.

_____ Du droit d'usufruit de superficie et d'habitation, 8 vol. in-8°. 56 f.

Poncet. Traité des jugements, 2 vol. in-8°. Au lieu de 14 f., 12 f.

Perrin. Traité des Nullités, 2 vol. in-8°. Au lieu de 14 f., 12 f.

_____ Traité des Nullités de droit en matière civile, 1 vol. in-8°. Au lieu de 7 f., 6 f.

Persil. Régime hypothécaire, 2 vol. in-8°, 3^e éd. Au lieu de 12 f., 10 f.

Rogron. Code civil expliqué, 1 très gros vol. in-18. 8 f. 50

- _____ Code de procédure civile expliqué, 1 vol. in-18. 6 f. 50 c.
- _____ Code de commerce expliqué, 1 vol. in-18. 5 f. 50 c.
- _____ Code d'instruction criminelle et pénale expliqués, 1 vol. in-18. 8 f.
- Requier. Origines du droit civil, ou histoire de la législation chez les Romains, traduction de Gravina ; nouv. éd. ; 1 vol. in-8° sur papier satiné. Au lieu de 7 f., 6 f.
- Rondonneau. Vocabulaire classique de la science du droit, 1 vol. in-8°. Au lieu de 6 f., 5 f. 50
- _____ Répertoire général de la législation française de 1789 à 1816, 3 vol. in-8°. Au lieu de 30 f., 25 f.
- Rey. Des institutions judiciaires de l'Angleterre comparées avec celles de la France, 1827, 2 vol. in-8°. Au lieu de 12 f., 10 f.
- Regnault. Tableaux analytiques de l'Esprit des lois de Montesquieu, 1 vol. in-4°. Au lieu de 8 f., 7 f.
- _____ De la jurisprudence concernant les brevets d'inventions, 1 vol. in-8°. Au lieu de 8 f., 7 f.
- Sirey. Code civil annoté, 1 vol. in-4°. Au lieu de 18 f., 16 f. 50
- _____ Les six Codes annotés, 1 fort vol. in-4° de 140 feuilles, à trois colonnes, 1827. Au lieu de 25 f., 23 f.
- _____ Jurisprudence du XIX siècle, ou Table vicennale de 1800 à 1820, 2 vol. in-4°, à deux colonnes. Au lieu de 24 f., 20 f.
- Servan. Ses œuvres, 4 vol. in-8°. Au lieu de 24 f., 20 f.
- Sailviat. Traité de l'Usufruit, de l'Usage et de l'Habitation, 2 vol. in-8°. Au lieu de 12 f., 9 f. 50 c.
- Thevenot Desaulles. Dictionnaire du Digeste, ou substance des Pandectes, 2 vol. in-4°. Au lieu de 32 f., 26 f.
- Touillier. Droit civil français, suivant l'ordre du Code, 12 vol. in-8°. 103 f.
- _____ Tomes XI et XII. 20 f.
- _____ Supplément à la 1^{re} éd. in-8°. 7 f.
- Table générale. par ordre alphabétique de matières des cinq Codes, 1 vol. in-8°. Au lieu de 8 f. 50, 7 f. 50
- Tardif. Lois du Timbre et de l'Enregistrement, 2 vol. in-8°. Au lieu de 12 f., 10 f.
- Vaudoré. Droit rural français, avec appendice, 2 vol. in-8°. Au lieu de 12 f., 10 f.
- Vazeille. Traité du mariage de la Puissance maritale et de la puissance paternelle, 2 vol. in-8°. Au lieu de 12 f., 10 f.
- _____ Traité des prescriptions, suivant les nouveaux codes français, 1 vol. in-8°. Au lieu de 7 f. 50, 7 f.
- Vattel. Le droit de gens, ou Principes de la loi naturelle, nouv. éd., augmentée de notes, 2 vol. in-8° de 900 pages, au lieu de 10 f., 9 f.
- Warkoenig. Eléments du droit civil Romain, nouv. éd., 1 vol. in-8°. Au lieu de 6 f., 5 f.

LITTERATURE ET HISTOIRE

- Abrégé de l'histoire générale des voyages, par Laharpe, 24 vol. in-8°, avec atlas et 24 figures. Au lieu de 144 f., 130 f.
- _____ des voyages modernes, par Eyriès, faisant suite à l'histoire des voyages par Laharpe, 14 vol. in-8° Au lieu de 90 f., 60 f.
- Allemagne (de l') par Mme de Staël (sic.), 3 vol. in-8°. Au lieu de 18 f., 15 f.
- Aventures de Télémaque, 2 vol. in-8°, grand papier vélin. Port. Au lieu de 16 f., 14 f.
- Bibliothèque choisie pour les Dames, publiée par Mme Dufrénoy, et composée de chef-d'œuvres des auteurs français, latins, grecs, anglais, allemands, italiens, etc. 36 vol. in-18, papier vélin satiné, avec de jolies figures. Au lieu de 144 f., 90 f.
- Biographie des Contemporains, par MM. Arnault, Jouy, Jay, Norvins, etc., 20 vol. in-8°, avec un grand nombre de portraits. Au lieu de 180 f., 110 f.
- _____ universelle, 52 vol. in-8°. Au lieu de 400 f., 315 f.

Caractères de Labruyère, suivis de ceux de Théophraste, 2 vol. in-8°. Au lieu de 12 f., 10 f.

Cours de philosophie générale, par M. Azaïs, 8 vol. in-8°, fig. Au lieu de 48 f., 40 f.

Compensations (des) dans les destinées humaines, par le même ; 4^e édition, 3 vol. in-8°, fig. Au lieu de 21 f., 18 f.

Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers, traduits en français avec des notes, 25 vol. in-8°, papier satiné. Au lieu de 150 f., 125 f.

Confessions (les) de J.-J. Rousseau, 3 vol. in-8°, pap. d'Annonay, avec six jolis paysages. Au lieu de 21 f., 16 f.

Corinne ou l'Italie, par Mme de Stael, 2 vol. in-8°. Au lieu de 12 f., 10 f.

Correspondance secrète et politique de Mme de Maintenon et de la princesse des Ursins, 4 vol. in-8°. Au lieu de 12 f., 10 f.

Choix de Rapports, Opinions et Discours prononcés à la tribune nationale, de 1789 à 1819, 20 vol. in-8°. Au lieu de 120 f., 100 f.

Cuisinier royal (le), par M. Viard, 13^e éd., ornée de neuf planches. Au lieu de 7 f. 50, 7 f.

Cuisinier des cuisiniers, par Véry, 1 vol. in-8°. Au lieu de 7 f., 6 f.

Dictionnaire universel des synonymes de la langue française, par M. Guizot, 2^e éd., 2 gros vol. in-8°. Au lieu de 14 f., 12 f.

Dictionnaire de la langue française, par J.-C. Laveaux, 2 forts vol. in-8°, à deux colonnes. Au lieu de 24 f., 20 f.

Dictionnaire raisonné des difficultés grammaticales et littéraires de la langue française, par le même, 2 vol. in-8° à 2 colonnes. Au lieu de 18 f., 16 f.

Dictionnaire de l'Académie française, 5^e éd., 2 vol. in-4°, au lieu de 36 f., 30 f.

Dictionnaire supplément, 1 vol. in-4°. Au lieu de 14 f., 12 f.

Dictionnaire français-anglais et anglais-français, abrégé de Boyer, par Salmon, 27^e éd., 2 gros vol. in-8°. Au lieu de 18 f., 15 f.

Dictionnaire italien-français et français-italien, par Cormon et Manni, 4^e éd., 2 gros vol. in-8°. Au lieu de 18 f., 16 f.

Dictionnaire de Bayle, nouv. éd., 16 vol. in-8°, imprimé sur deux colonnes, papier fin satiné. Au lieu de 144 f., 112 f.

Don Quichotte de la Manche, tard. de Filleau de St.-Martin, 6 vol. in-8°, belle édit., ornée de figures et précédée d'une notice, par M. Auger, de l'Académie française. Au lieu de 54 f., 40 f.

Education domestique, ou Lettres de famille sur l'éducation, par madame Guizot, 2 vol. in-8°. Au lieu de 12 f., 10 f.

Eloquence judiciaire et philosophie législative, par Lacretelle aîné, de l'Académie française, 3 vol. in-8°. Au lieu de 21 f., 18 f.

Emile, ou l'éducation, par J.-J. Rousseau, 2 vol. in-8°, belle édition, avec fig. Au lieu de 12 f., 10 f.

Entretiens sur la pluralité des mondes, par Fontenelle ; précédés de l'Astronomie des dames, par de Lalande, 2^e éd., 1 vol. in-8°, orné de deux planches. Au lieu de 8 f., 6 f.

Esprit de l'Encyclopédie, ou Recueil des articles les plus curieux et les plus intéressants de l'Encyclopédie, mis en ordre par Hennequin, 15 vol. in-8°. Au lieu de 80 f., 50 f.

Esquisses historiques de principaux événements de la révolution française, par Dulaure, auteur de l'Histoire de Paris, 6 vol. in-8°, avec 108 gravures, 2^e éd., au lieu de 108 fr., 80 fr.

Essais de Montaigne, 6 vol. in-8°, avec portr. Au lieu de 42 fr., 30 fr.

Le même ouvrage, 5 vol. in-8°, avec portr. Au lieu de 35 fr., 25 fr.

Etudes de la nature, par Bernardin de Saint-Pierre ; nouv. éd., ornée de 12 grav., 5 vol. in-8°. Au lieu de 35 fr., 30 fr.

Fables de La Fontaine, 2 vol. in-8° ; belle éd. de luxe, ornée de portraits et vignettes. Au lieu de 15 fr., 12 fr.

Gaule poétique, par Marchangy, 6 vol. in-8° avec portrait, 4^e éd., au lieu de 36 fr., 30 fr.

Génie (le) du Christianisme, par M. de Chateaubriand, 5 vol. in-8°. Au lieu de 35 fr., 30 fr.

Gil Blas de Santillane, par Lesage ; belle éd. avec de superbes gravures, 3 vol. in-8°. Au lieu de 25 fr., 20 fr.

Grammaire des Grammaires, nouv. éd., 2 vol. in-8°. Au lieu de 16 fr., 15 fr.

Histoire de la France, par Anquetil, 12 vol. in-8°. Au lieu de 72 fr., 48 fr.

_____ Le même ouvrage, 12 vol. in-12. Au lieu de 42 fr., 30 fr.

_____ Le même ouvrage, 12 vol. in-18. Au lieu de 36 fr., 25 fr.

Histoire de France, par M. de Lacretelle jeune (ses œuvres), 18 vol. in-8°. Au lieu de 144 fr., 126 fr.

Histoire de France jusqu'à Louis XIII, par J.-C. Royou, 6 vol. in-8°. Au lieu de 36 fr., 30 fr.

Histoire d'Angleterre, par Olivier Goldsmith, continuée jusqu'à nos jours, 6 vol. in-8°, jolie édition. Au lieu de 36 fr., 25 fr.

Histoire d'Angleterre, par David Hume, continuée jusqu'en 1820 par Smollet, Adolphus et Aikin ; 2^e éd., publiée par M. Campenon, de l'Académie française, 21 vol. in-8°. Au lieu de 126 fr., 116 fr.

_____ Le même ouvrage, papier d'Annonay. 140 fr.

Histoire du Règne de l'Empereur Charles-Quint, par W. Robertson, traduite de l'anglais par Suard. 4 vol. in-8°. Au lieu de 26 fr., 22 fr.

Histoire d'Ecosse, par le même, traduite par M. Campenon, 3 vol. in-8°. Au lieu de 21 fr., 18 fr.

Histoire de la rivalité de la France et de l'Angleterre, par Gaillard, de l'Académie française, 6 vol. in-8°. Au lieu de 42 fr., 36 fr.

Histoire de François 1^{er}, par le même, 4 vol. in-8°, avec un beau portrait. Au lieu de 25 fr., 20 fr.

Histoire de Charlemagne, par le même, 2 vol. in-8°. Au lieu de 12 fr., 10 fr.

Histoire générale de l'Europe depuis le V siècle jusqu'au XVIII, par le comte de Lacepède, 18 vol. in-8°. Au lieu de 126 fr., 100 fr.

Histoire de Bretagne, par M. Daru, 3 vol. in-8°. Au lieu de 21 fr., 18 fr.

Histoire de la régénération de la Grèce, par Pouqueville, 4 vol. in-8°, avec cartes, 2^e éd. Au lieu de 40 fr., 35 fr.

Histoire des empereurs, par Crevier, 8 vol. in-8°. Au lieu de 48 fr., 40 fr.

Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands, par M. Augustin Thierry ; 2^e éd, avec 4 cartes géographiques, 4 vol. in-8°. Au lieu de 28 fr., 24 fr.

Histoire de la révolution française, par M. Thiers, 10 vol. in-8°. Au lieu de 65 fr., 55 fr.

Histoire civile, physique et morale de Paris, par Dulaure ; 2^e éd. ornée de 85 gravures et 5 plans de Paris, 10 vol. in-8°. Au lieu de 150 fr., 130 fr.

_____ Le même ouvrage, 10 gros vol. in-12 avec grav. et cart. Au lieu de 75 fr., 50 fr.

Histoire des environs de Paris, par le même, 6 vol. in-8°, avec 80 grav. Au lieu de 90 fr., 80 fr.

Histoire des républiques italiennes du moyen âge, par M. de Stendhal, 2^e éd., 16 vol. in-8°. Au lieu de 96 fr., 86 fr.

Histoire de Venise, par le comte Daru, pair de France, nouv. éd., 8 vol. in-8°. Au lieu de 68 fr., 60 fr.

_____ Le même ouvrage, 8 vol. in-18, pap. gr. raisin. Au lieu de 40 fr., 36 fr.

Histoire des ducs de Bourgogne, par M. de Barante, pair de France, 13 vol. in-8°, avec de beaux portraits. Au lieu de 84 fr., 75 fr.

Histoire comparée des systèmes de philosophie, par le baron de Gérando, 2^e éd., 4 vol. in-8°. Au lieu de 32 fr., 24 fr.

Histoire des Croisades, par M. Michaud, de l'Académie française, 4^e éd., avec cartes, 8 gros vol. in-8°. Au lieu de 64 fr., 60 fr.

Histoire de Napoléon et de la grande armée, par le comte de Ségur, 8^e éd., 2 vol. in-8°, avec atlas. Au lieu de 15 fr., 12 fr.

_____ Le même ouvrage, 2 vol. in-18. Au lieu de 10 fr., 8 fr.

Itinéraire de Paris à Jérusalem et retour, par M. de Chateaubriand, 3 vol. in-8°, avec une carte. Au lieu de 24 fr., 22 fr.

L'art de connaître les hommes par la physionomie, par Gaspard Lavater, 10 vol. in-8°, ornés de 600 fig. dont 82 col. Au lieu de 160 fr., 120 fr.

Lycée, ou Cours de littérature de Laharpe, édition augmentée de la philosophie du XVIII^e siècle, 16 vol. in-8°, pap. sat. Au lieu de 80 fr., 60 fr.

_____ Le même ouvrage, 18 vol. in-8°, éd. dirigée par M. Daunou, membre de l'Institut, papier satiné. Au lieu de 99 fr., 70 fr.

_____ Le même ouvrage, 18 vol. in-18. Au lieu de 54 fr., 30 fr.

Lettres de Madame de Sévigné, nouv. éd., ornée de portraits, 12 vol. in-8°. Au lieu de 84 fr., 54 fr.

Lettres à Sophie, par Aimé-Martin, 2 vol. in-8°, avec de belles fig. Au lieu de 18 fr., 15 fr.

_____ Le même ouvrage, 4 vol. in-18, avec vignettes. Au lieu de 18 fr., 12 fr.

Lettres à Emilie sur la mythologie, par Demoustier, 6 vol. in-8°, ornés de 37 gravures. Au lieu de 30 fr., 24 fr.

Manuel du publiciste et de l'homme d'état, par M. Isambert, avocat aux Conseils du Roi, 4 vol. in-8°. Au lieu de 28 fr., 20 fr.

Maximes de Larocheffoucault, 1 vol. in-8°, belle éd. avec portr. Au lieu de 7 fr., 6 fr.

Mille et un jours, contes traduits du persan, 3 vol. in-8°, papier fin. Au lieu de 21 fr., 15 fr.

_____ Le même ouvrage, avec de jolies fig., 4 vol. in-18. Au lieu de 18 fr., 10 fr.

Mille et une Nuits (les), contes arabes, trad. par Galland, nouv. éd., ornée de 21 belles gravures, 7 vol. in-8°. Au lieu de 70 fr., 60 fr.

_____ Le même ouvrage, 6 vol. in-8°, avec de belles grav., au lieu de 60 fr., 50 fr.

_____ Le même ouvrage, 8 vol. in-18, avec de jolies fig. Au lieu de 70 fr., 60 fr.

_____ Le même ouvrage, 6 vol. in-8°, avec de belles grav. Au lieu de 60 fr., 50 fr.

_____ Le même ouvrage, 8 vol. in-18, avec de jolies fig. Au lieu de 28 fr., 20 fr.

Mémorial de Sainte-Hélène, par le comte de Las Cases, 8 vol. in-8°. Au lieu de 56 fr., 50 fr.

Mémoires sur l'art dramatique, par les plus célèbres comédiens de l'Europe, recueillis et publiés avec des observations critiques et littéraires, par MM. Andrieux, Duval, Picard, Etienne, etc. 14 vol. Au lieu de 91 fr., 56 fr.

Mémoires de Mme de Genlis, 10 vol. in-8°, av. 2 port. Au lieu de 70 fr., 60 fr.

Mémoires du Cardinal de Retz, de Guy-Joli et de la duchesse de Nemours, 6 vol. in-8°, avec portrait. Au lieu de 39 fr., 30 fr.

Mémoires de l'abbé Georgel, 6 vol. in-8°. Au lieu de 39 fr., 30 fr.

Mémoires du duc de Sully, avec une élogie par M. le comte Daru, belle éd. ornée de deux beaux portraits, 6 vol. in-8°. Au lieu de 39 fr., 30 fr.

Mémoires relatifs à la révolution d'Angleterre, par M. Guizot, 30 vol. in-8°. Au lieu de 180 fr., 160 fr.

Mémoires de Joseph Fouché, duc d'Otrante, 2 vol. in-8°, portrait. Au lieu de 20 fr., 16 fr.

Nuits d'Young (les), suivies des Méditations d'Hervey ; de l'élégie de Gray sur un cimetière de campagne, etc. 2 vol. in-8°, avec gravures. Au lieu de 14 fr., 12 fr.

Œuvres complètes d'Anquetil, 27 vol. in-8°, savoir : l'Histoire de France, 13 vol. - L'Esprit de la Ligue, 2 vol. - L'intrigue du cabinet, 2 vol. - Louis XIV, sa cour et le régent, 2 vol. - Le Précis de l'histoire universelle, 8 vol. Au lieu de 160 fr., 140 fr.

Œuvres complètes de M. Andrieux, de l'Académie française, 4 vol. in-8°. Figures. Au lieu de 28 fr., 24 fr.

_____ Le même ouvrage, 6 vol. in-18. Au lieu de 21 fr., 15 fr.

Œuvres complètes de Boileau, éd. dirigée par M. Daunou, 4 vol. in-8°, papier d'Annonay. Au lieu de 24 fr., 20 fr.

Œuvres complètes de Bernardin de Saint-Pierre, nouv. éd., dirigée par Aimé-Martin, 12 vol. in-8°, et 4 livraisons de figures. Au lieu de 96 fr., 80 fr.

_____ Le même ouvrage, 19 vol. in-18. Au lieu de 57 fr., 40 fr.

Œuvres complètes de Lord Byron, 4^e éd., 8 vol. in-8°, avec 27 vignettes. Au lieu de 80 fr., 70 fr.

_____ Le même ouvrage, 5^e éd., 22 vol. in-12. Au lieu de 66 fr., 50 fr.

Œuvres complètes de Boufflers, 2 vol. in-8°. Au lieu de 13 fr., 10 fr.

Œuvres complètes de Beaumarchais, nouv. éd., ornée d'un beau portr., 6 vol. in-8°, papier fin. Au lieu de 39 fr., 30 fr.

Œuvres complètes de Bertin, belle éd., ornée d'une belle vignette, 1 vol. in-8°. Au lieu de 8 fr., 6 fr.

Œuvres choisies de Bossuet, 21 vol. in-8°, port. Au lieu de 126 fr., 84 fr.

Œuvres complètes de Berquin, 20 vol. in-18, avec 212 gravures. Au lieu de 48 fr., 40 fr.

_____ Le même ouvrage, avec 18 gravures. Au lieu de 25 fr., 20 fr.

Œuvres complètes de Buffon, 12 vol. in-8°, avec 185 fig. 1823. Au lieu de 144 fr., 120 fr.

Œuvres de M. Bouilly, 10 vol. in-12, ornés de jolies fig. 64 fr.

_____ Contes à ma fille, 1 vol. in-12, fig. 10 fr.

_____ Conseils à ma fille, 2 vol. in-12, fig. 10 fr.

_____ Encouragemens de la jeunesse, 2 vol. in-12, fig. 10 fr.

_____ Les Jeunes personnes, 2 vol. in-12, fig. 10 fr.

_____ Les Mères de famille, 2 vol. in-12, fig. 10 fr.

_____ Contes aux enfans de France, 2 vol. in-12, fig. 14 fr.

Œuvres complètes de P. Corneille et chefs-d'œuvre de Th. Corneille, éd. imprimée par Didot, 12 vol. in-8°, port. Au lieu de 72 fr., 60 fr.

Œuvres choisies des mêmes, 5 vol. in-8°, papier satiné. Au lieu de 30 fr., 20 fr.

_____ Le même ouvrage, avec les examens de La Harpe, 4 vol. in-8°. Au lieu de 24 fr., 18 fr.

Œuvres de Crébillon, précédées de son éloge par D'Alembert, 2 vol. in-8°. Au lieu de 12 fr., 9 fr.

Œuvres complètes de Condillac, 16 vol. in-8°. Au lieu de 96 fr., 64 fr.

Œuvres complètes de Cicéron, publiées en français avec le texte en regard par M. Leclerc, professeur d'éloquence latine à la Faculté des lettres, académie de Paris, 2^e édition, 36 vol. grand in-18, satiné. Au lieu de 135 fr., 126 fr.

Œuvres complètes de Champfort, 5 vol. in-8°, papier fin. Au lieu de 30 fr., 25 fr.

Œuvres complètes de Clément Marot, avec un commentaire universel, 3 vol. in-8°, ornés d'un beau portr. Au lieu de 26 fr., 22 fr.

Œuvres complètes des deux Chénier, 10 vol. in-8°, avec portr. Au lieu de 26 fr., 22 fr.

Œuvres complètes de Jacques Delille, 16 vol. in-8°, papier vélin superfin, avec fig., fleurons et culs de lampe. Au lieu de 34 fr., 25 fr.

Œuvres complètes d'Alphonse Lamartine, 2 vol. in-8°, ornés d'un beau portrait et de vignettes gravées à Londres, papier vélin. Au lieu de 225 fr., 200 fr.

Œuvres complètes du comte de Ségur, de l'Académie française, 30 vol. in-8°. Au lieu de 225 fr., 200 fr.

_____ Le même ouvrage, 30 vol. in-18, fig. Au lieu de 76 fr., 60 fr.

Œuvres complètes d'Alexandre Duval, de l'Académie française, 9 vol. in-8°, avec portrait. Au lieu de 63 fr., 55 fr.

Œuvres complètes de Ducis, nouv. éd., avec portr. et fig., 4 vol. in-8°. Au lieu de 28 fr., 20 fr.

_____ Le même ouvrage, 7 vol. in-18, portrait. Au lieu de 24 fr. 50, 20 fr.

_____ Le même ouvrage, 7 vol. in-18, portrait. Au lieu de 21 fr., 18 fr.

Œuvres complètes de Destouches, 6 vol. in-8°, avec 12 figures. Au lieu de 36 fr., 30 fr.

Œuvres complètes de Diderot, publiées par J.-A. Naigeon, 22 vol. in-8°, portrait. Au lieu de 132 fr., 90 fr.

Œuvres complètes de Duclos, 9 vol. in-8°. Au lieu de 49 fr., 45 fr.

_____ Le même ouvrage, papier vélin. Au lieu de 49 fr., 45 fr.

Œuvres complètes de Démosthène et d'Eschine, en grec et en français, trad. de l'abbé Auger ; nouv. éd., publiée par M. Planche, professeur de rhétorique au Collège Bourbon,

10 vol. in-8°, imprimés par Didot, et ornés d'un beau portrait de Démosthène. Au lieu de 90 fr., 80 fr.

Œuvres complètes de Fenélon, nouv. éd., 12 vol. in-8°, avec portrait. Au lieu de 72 fr., 60 fr.

Œuvres choisies du même, avec une notice par M. Villemain, et un portrait, 6 vol. in-8°. Au lieu de 36 fr., 30 fr.

Œuvres complètes de Fontenelle, 5 vol. in-8°, avec un portrait. Au lieu de 32 fr. 50, 25 fr.

Œuvres complètes de Florian, 13 vol. in-8°, belles fig. Au lieu de 117 fr., 70 fr.

_____ Le même ouvrage, jolie édition, 20 vol. in-18, avec 80 gravures. Au lieu de 54 fr., 45 fr.

Œuvres complètes de Gilbert, avec une belle gravure, 1 vol. in-8°, au lieu de 10 fr., 6 fr.

Œuvres choisies de Gresset, avec une belle gravure, 1 vol. in-8°, au lieu de 6 fr. 50, 6 fr.

Œuvres complètes de Hamilton, 2 gros vol. in-8°, portrait. Au lieu de 14 fr., 10 fr.

Œuvres d'Homère, édit. de Bitaubé, 4 vol. in-8°. Au lieu de 24 fr., 18 fr.

Œuvres complètes d'Horace, traduites par Batteux, édit. publiée par M. Achaintre, 3 vol. in-8°, portrait. Au lieu de 21 fr., 18 fr.

_____ Le même auteur, traduit par M. Daru, 2 vol. in-8°, 6^e éd. Au lieu de 16 fr., 14 fr.

Œuvres complètes de Laharpe, nouv. éd., publiée par M. de Saint-Surin, 34 vol. in-8°, avec de belles gravures. Au lieu de 187 fr., 150 fr.

Œuvres diverses du même, 16 vol. in-8°, avec de belles gravures. Au lieu de 96 fr., 72 fr.

Œuvres complètes de Lafontaine, 6 vol. in-8°, avec un beau portrait et les notes des commentateurs. Au lieu de 36 fr., 30 fr.

Œuvres complètes de Lesage, nouv. éd., 12 vol. in-8°. Au lieu de 72 fr., 48 fr.

_____ Les mêmes, 14 vol. in-12, ornés de 40 vignettes. Au lieu de 42 fr., 35 fr.

_____ Les mêmes, 16 vol. in-18, avec fig. Au lieu de 40 fr., 24 fr.

Œuvres complètes de Luce de Lancival, 2 vol. in-8°, avec portrait. Au lieu de 14 fr., 12 fr.

Œuvres complètes de Larochehoucauld, 1 vol. in-8°, avec un beau portrait. Au lieu de 7 fr. 50, 6 fr.

Œuvres philosophiques de Locke, nouv. éd., publiées par M. Thurot, 8 vol. in-8°. Au lieu de 52 fr., 48 fr.

Œuvres complètes de Molière précédées de sa vie par Voltaire, de son éloge par Champfort, 6 vol. in-8°. Au lieu de 36 fr., 27 fr.

_____ Les mêmes, édition avec les notes de Petitot, 6 vol. in-8°, fig. Au lieu de 42 fr., 27 fr.

_____ Les mêmes, édition Desoër avec de belles figures d'après Horace Vernet, 9 vol. in-8°, imprimés par F. Didot. Au lieu de 90 fr., 70 fr.

Œuvres complètes de Montesquieu, nouv. éd., avec le commentaire de M. Destutt de Tracy et les notes de tous les Commentateurs, 8 vol. in-8°. Au lieu de 48 fr., 40 fr.

Œuvres complètes de Marmontel, belle éd. ornée de 36 fig. et portrait, 18 vol. in-8°. Au lieu de 108 fr., 90 fr.

Œuvres choisies du même, nouv. éd. ornée d'un portrait et de 16 gravures, 10 vol. in-8°. Au lieu de 60 fr., 50 fr.

Œuvres complètes du même, 18 vol. in-12. Au lieu de 54 fr., 30 fr.

Œuvres complètes de Mme de Campan, 5 vol. in-8°, au lieu de 30 fr., 25 fr.

Œuvres de Dureau de la Malle, composées des Ouvrages suivants,

_____ Œuvres de Saluste, texte en regard, 1 vol. in-8°, 7 fr.

_____ Œuvres complètes de Tacite, texte en regard et une Carte, 6 vol. in-8°. 36 fr.

_____ Œuvres de Tite-Live, texte en regard, 15 vol. in-8°, 100 fr.

Œuvres complètes de Machiavel, trad. nouv., 12 vol. in-8°, belle éd. avec portrait. Au lieu de 84 fr., 75 fr.

Œuvres complètes de Mirabeau, nouv. éd., publiée par M. Mérilhon, avocat à la Cour royale de Paris, 9 vol. in-8°, avec portrait. Au lieu de 63 fr., 54 fr.

Œuvres complètes de Massillon, 13 vol. in-8°, avec portrait. Au lieu de 78 fr., 60 fr.

_____ Les mêmes, 15 vol. in-12. Au lieu de 45 fr., 30 fr.

Œuvres choisies du même, 6 vol. in-8°, portrait. Au lieu de 36 fr., 30 fr.

Œuvres complètes de l'abbé Millot, de l'Académie française, 12 vol. in-8°. Au lieu de 84 fr., 48 fr.

Œuvres complètes de Millevoye, 4 vol. in-8°, 3^e éd. avec portrait. Au lieu de 24 fr., 20 fr.

____ Les mêmes, 6 vol. in-18, avec vignettes. Au lieu de 24 fr., 20 fr.

Œuvres complètes de M. Picard, de l'Académie française, 10 vol. in-8°, belle éd. ornée d'un portrait. Au lieu de 75 fr., 60 fr.

Œuvres complètes de Pigault-Lebrun, 20 vol. in-8°, belle éd., avec portrait. Au lieu de 160 fr., 120 fr.

Œuvres complètes de Pascal, 5 vol. in-8°, ornés d'un beau portrait, papier d'Annonay. Au lieu de 42 fr., 36 fr.

Œuvres complètes de Plutarque, traduites du grec par Amyot, 25 vol. in-8°, imprimés par Didot. Au lieu de 137 fr., 125 fr.

Œuvres morales du même, 12 vol. in-8°. Au lieu de 72 fr., 66 fr.

Œuvres choisies de Parny, 1 vol. in-8°, avec un beau portrait et une vignette. Au lieu de 8 fr., 6 fr.

Œuvres choisies de Piron, belle éd., avec portrait, 2 vol. in-8°. Au lieu de 14 fr., 10 fr.

Œuvres choisies de Quinault, de l'Académie française, 2 vol. in-8°, avec un beau portrait, papier fin. Au lieu de 14 fr., 12 fr.

Œuvres complètes de Racine, édition avec les notes et les commentaires d'Aignan, de l'Académie française, 6 vol. in-8°. Au lieu de 36 fr., 30 fr.

____ Les mêmes, autre éd., 5 vol. in-8°. Au lieu de 36 fr., 22 fr. 50

Œuvres complètes de Rollin, avec les notes de Letourne, 30 vol. in-8°, avec atlas. Au lieu de 192 fr., 180 fr.

____ Les mêmes, autre éd., avec les notes de Guizot, 30 vol. in-8°. Au lieu de 150 fr., 120 fr.

____ Les mêmes, 27 vol. in-12 avec atlas de 27 cartes. Au lieu de 81 fr., 68 fr.

Œuvres complètes de J.-J. Rousseau, 25 vol. in-8°, papier satiné. Au lieu de 125 fr., 90 fr.

____ Les mêmes, avec de belles figures. Au lieu de 175 fr., 125 fr.

____ Les mêmes, 20 vol. in-8°. Au lieu de 100 fr., 80 fr.

____ Les mêmes, avec 19 jolies figures. Au lieu de 100 fr., 90 fr.

____ Les mêmes, 25 vol. in-12, avec 64 fig. Au lieu de 75 fr., 50 fr.

____ Les mêmes, 21 vol. in-18, avec vignettes. Au lieu de 63 fr., 45 fr.

Œuvres complètes de J.-J. Rousseau, 5 vol. in-8°, sur papier d'Annonay, ornés d'un portrait. Au lieu de 35 fr., 25 fr.

Œuvres choisies du même, 1 vol. in-8°, avec portrait. Au lieu de 7 fr. 50, 6 fr. 50

Œuvres complètes de Regnard, 6 vol. in-8°, portrait. Au lieu de 42 fr., 24 fr.

Œuvres complètes de Rulhière, de l'Académie française, 6 vol. in-8°, avec portrait. Au lieu de 42 fr., 24 fr.

Œuvres complètes de Mme Riccoboni, 6 vol. in-8°, ornés de 6 figures. Au lieu de 40 fr., 30 fr.

____ Les mêmes, 9 vol. in-18, avec portrait. Au lieu de 27 fr., 20 fr.

Œuvres de Rabault-Saint-Etienne, nouv. éd., avec portrait, 2 vol. in-8°. Au lieu de 12 fr., 10 fr.

Œuvres complètes de Rabelais, belle éd., 8 vol. in-8°, avec de belles figures. Au lieu de 128 fr., 100 fr.

____ Les mêmes, 3 vol. in-18, imprimés par Didot en petit-texte sur papier coquille et ornés d'un beau portrait et de 14 vignettes. Au lieu de 21 fr., 18 fr.

Œuvres complètes de Sterne, traduites de l'anglais, 4 vol. in-8°, avec 16 jolies gravures. Au lieu de 24 fr., 20 fr.

Œuvres complètes de Mme de Stael, 17 vol. in-8°, avec portrait. Au lieu de 102 fr., 80 fr.

____ Les mêmes, 17 vol. in-12. Au lieu de 51 fr., 40 fr.

Œuvres complètes de M^{me} de Souza (romans), 6 vol. in-8°, avec gravures. Au lieu de 36 fr., 30 fr.

Œuvres dramatiques de Schiller, traduites de l'allemand et précédées d'une notice par M. de Barante, 6 vol. in-8°. Au lieu de 36 fr., 30 fr.

Œuvres complètes du comte de Tressan, de l'Académie française, 10 vol. in-8°, avec portrait et 12 figures, très belle éd. Au lieu de 80 fr., 70 fr.

Œuvres complètes de Thomas, de l'Académie française, 6 vol. in-8°, avec portrait. Au lieu de 36 fr., 30 fr.

Œuvres complètes de Voltaire, éd. de Lequien, 70 vol. in-8°, imprimés chez Jules Didot. Au lieu de 350 fr., 280 fr.

Œuvres complètes du même, éd. de Renouard, 66 vol. in-8°, ornés de 160 gravures. Au lieu de 400 fr., 300 fr.

Œuvres complètes du même, éd. Dupont, 70 vol. in-8°. Au lieu de 385 fr., 300 fr.

Œuvres complètes du même, éd. Péronneau, 60 vol. in-12. Au lieu de 210 fr., 120 fr.

Œuvres choisies du même, éd. Dupont, 33 vol. in-8°. Au lieu de 165 fr., 150 fr.

Œuvres complètes du même, éd. Esneaux, 65 vol., in-8°, papier ordinaire. Au lieu de 250 fr., 160 fr.

Œuvres complètes de Volney, 2^e éd., ornée d'un beau portrait et de 24 planches, 8 vol. in-8°, au lieu de 64 fr., 50 fr.

Œuvres complètes de M. Jouy, 27 vol. in-8°, belle éd., au lieu de 216 fr., 200 fr.

Œuvres complètes de Walter Scott, 52 vol. in-8°, avec de belles figures. Au lieu de 416 fr., 340 fr.

_____ Les mêmes, 130 vol. in-12. Au lieu de 325 fr., 260 fr.

Œuvres complètes de Vauvenargues, 3 vol. in-8° avec les notes de Voltaire. Au lieu de 18 fr., 15 fr.

Œuvres de M. Villemain, de l'Académie française, savoir :

_____ Lascaris, 1 vol. in-8°, 4^e éd., au lieu de 9 fr., 8 fr.

_____ Discours et Mélanges littéraires, 2 vol. in-8°. Au lieu de 18 fr., 16 fr.

Poésies de Malherbe, suivies d'un choix de ses lettres, 1 vol. in-8°, avec portrait. Au lieu de 7 fr., 6 fr.

Poésies de Chaulieu et Lafare, 1 vol. in-8°, avec portrait. Au lieu de 6 fr. 50, 5 fr.

Poésies de Malfilâtre, 1 vol. in-8°, port. Au lieu de 6 fr. 50, 5 fr.

Poètes français, depuis le XII jusqu'à Malherbe, avec des éclaircissemens, par M. Auguris, 6 vol. in-8°. Au lieu de 48 fr., 36 fr.

Précis de l'Histoire universelle, par Anquetil, 12 vol. in-8°. Au lieu de 72 fr., 48 fr.

_____ Le même ouvrage, 12 vol. in-12. Au lieu de 60 fr., 36 fr.

_____ Le même ouvrage, 12 vol. in-18. Au lieu de 36 fr., 24 fr.

Proverbes dramatiques, par Théodore Leclerc, 3^e éd., 5 vol. in-8°, sur beau papier. Au lieu de 36 fr., 30 fr.

_____ Le même ouvrage, 6 vol. in-18. Au lieu de 24 fr., 21 fr.

Proverbes romantiques, par Romieu, belle éd., 1 vol. in-8°. Au lieu de 7 fr., 6 fr.

Répertoire de littérature ancienne et moderne, contenant Le Lycée de Laharpe, Les Elémens de Marmontel, des articles littéraires de Rollin, Voltaire, Batteux, Chénier, etc. avec des jugemens par nos auteurs modernes, 30 vol. in-8°. Au lieu de 180 fr., 120 fr.

Répertoire du théâtre français, 68 vol. in-18, imprimés par Jules Didot, papier satiné. Au lieu de 170 fr., 120 fr.

_____ Le premier Ordre, composé de 28 vol. Au lieu de 70 fr., 50 fr.

_____ Le second Ordre, composé de 40 vol. Au lieu de 100 fr., 80 fr.

Satires de Juvénal, traduites en français avec le texte en regard, par Dusaulx, 2^e éd., publiée par M. Achaintre, 2 vol. in-8°. Au lieu de 15 fr., 12 fr.

Satires de Perse, traduites en français avec le texte en regard, par Jelis, nouv. éd. publiée par M. Achaintre, 1 vol. in-8°. Au lieu de 7 fr., 6 fr.

Spectateur français (le) au XIX siècle, ou Variétés morales, politiques et littéraires, recueillies et publiées par M. Fabry, 12 vol. in-8°. Au lieu de 100 fr., 90 fr.

Théâtre complet des latins, traduit avec le texte en regard, par Levée et Lemonnier, augmenté de notes par MM. Duval, 15 vol. in-8°, papier vélin satiné. Au lieu de 85 fr., 70 fr.

Théâtre complet des grecs, traduit par le P. Brunoy, éd. publiée par M. Raoul Rochette, membre de l'Institut, 16 vol. in-8°, avec 2 belles gravures. Au lieu de 96 fr., 80 fr.

Tristan le Voyageur, ou la France au XIV siècle, par de Marchangy, 6 vol. in-8°, 2^e éd. Au lieu de 48 fr., 40 fr.

Vie de Napoléon par Walter Scott, 8 vol. in-8°, portrait. Au lieu de 56 fr., 50 fr.

___ Le même ouvrage, 18 vol. in-12. Au lieu de 54 fr., 40 fr.

Vie des hommes illustres de Plutarque, traduction d'Amyot, nouv. éd., augmentée sur les précédentes des vies d'Annibal et de Scipion, 12 vol. in-8°. Au lieu de 72 fr., 60 fr.

Voyages d'Anancharsis en Grèce, par l'abbé Barthélemy, 7 vol. in-8°, avec grav. et atlas. Au lieu de 84 fr., 55 fr.

___ Le même ouvrage, en papier vélin, superbe édition. Au lieu de 120 fr., 80 fr.

Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Ecosse, par M. Pichot, 3 vol. in-8°, ornés de portraits, vues et cartes. Au lieu de 30 fr., 27 fr.

SOUSCRIPTION

JOURNAL DES AVOUÉS, par M. A. Chaveau ; nouv. éd., 17 vol. publiés et 15 à paraître. 85 fr.

Abonnement courant, 15 fr.

SOUS PRESSE

Pour paraître le 20 novembre.

Œuvres choisies de Lebrun, 2 vol. in-18, jolie éd., 6 fr.

Imprimerie d'Hippolyte Tilliard, rue de la Harpe, n. 78.

Le vignette di Toni Johannot

Vengono qui di seguito riprodotte le vignette di Toni Johannot che decorano la prima edizione delle *Œuvres complètes* di Hoffmann.

Vignetta che figura sulla copertina e sul frontespizio della prima *livraison* (voll. I-IV)¹

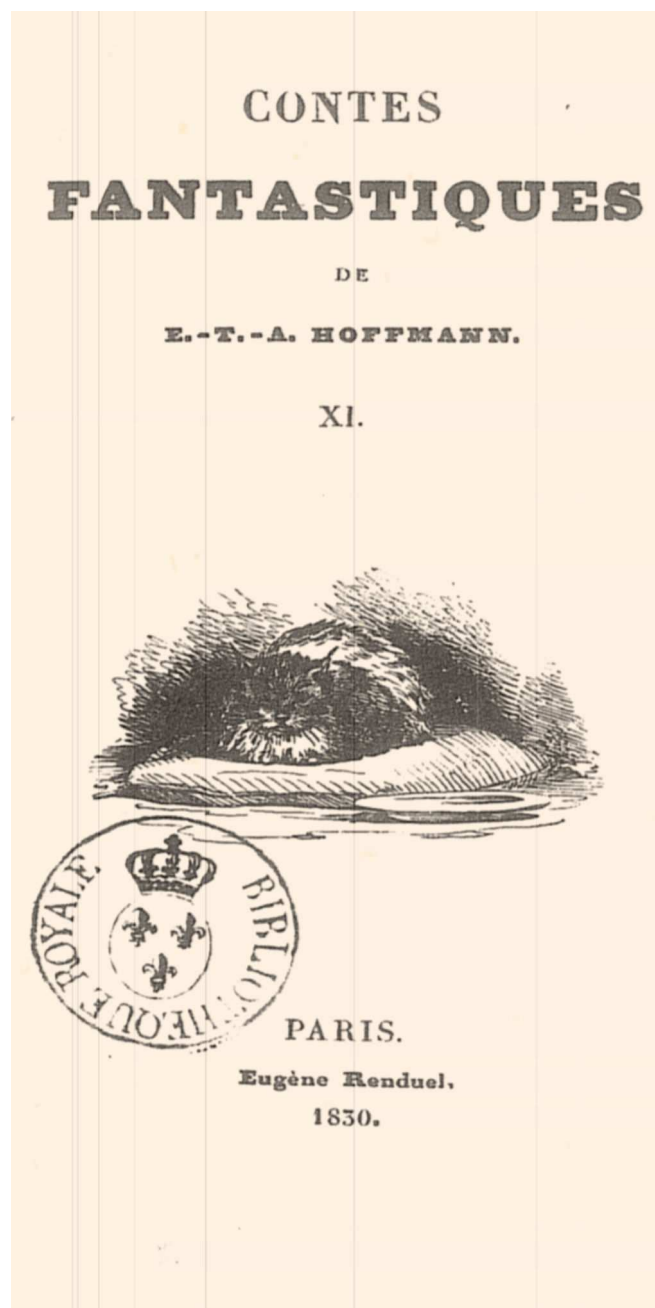


¹ Da rilevare il tratto un po' approssimativo del tratto, poco in linea con il comune modo di disegnare di Toni Johannot; dobbiamo forse ipotizzare che la vignetta, benché figuri a nome del celebre illustratore, sia invece stata schizzata da un allievo della sua bottega?

Vignetta che figura sul frontespizio della seconda *livraison* (voll. V-VIII)



Vignetta che figura sul frontespizio della terza *livraison* (voll. IX-XII)



Ringraziamenti

Vorrei esprimere un forte ringraziamento alle mie due relatrici, le Prof.sse Franca Zanelli e Maria Luisa Wandruszka per il loro costante e indispensabile supporto e per i loro preziosi suggerimenti